

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II



**MUERTE DE LA FOTOGRAFÍA REFERENCIAL: DE LA
IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO REPRESENTACIÓN A
LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO HERRAMIENTA
DISCURSIVA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

M^a Victoria Legido García

Bajo la dirección del doctor:
Joaquín Perea González

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-2393-4

M^a Victoria Legido García

**MUERTE DE LA FOTOGRAFÍA REFERENCIAL
DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO
REPRESENTACIÓN A LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO
HERRAMIENTA DISCURSIVA**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
5314014813

TESIS DOCTORAL

Director Joaquín Perea González

2000

Departamento de DibujoII. Diseño y Artes de la Imagen.

Facultad de Bellas Artes.

U.C.M.



Agradecimientos:

A mi familia: a mi padre por haber sido la memoria de mis obligaciones, a mi madre por apoyarme siempre que he hecho fotografías y a todos mis hermanos por colaborar en todas mis inquietudes creativas y sufrirme las vacaciones “haciendo la tesis”.

A mis compañeros de la Universidad Europea, muy especialmente a Tomás Zarza, Juan Moreno, José Gómez Isla y Lucía Moreno porque sin su incondicional apoyo en el trabajo y nuestras numerosas conversaciones sobre fotografía, esta tesis nunca hubiera sido acabada.

A Todos y cada uno de los miembros del Seminario de Fotografía de la Facultad de Bellas Artes de Madrid que dirige Joaquín Perea González porque sin sus ideas y comentarios esta tesis no hubiera sido empezada.

A Edward Rosso, Mauro Panzeri, Marco Valenti, ... , a todos los docentes y amigos que me han enseñado cosas sobre fotografía, imagen y comunicación.

Y por supuesto, a Joaquín Perea porque sin su amor por la fotografía y sin nuestras batallas dialécticas esta tesis nunca hubiese sido mi guerra. Nunca hubiera existido

Indice

Introducción

- Objeto de estudio, punto de vista, hipótesis de trabajo y acotación de dicho objeto. P.9
- Metodología de trabajo y fuentes de documentación. P.17
- Motivaciones. P.24

1 Análisis de las teorías construidas en torno a la especificidad del medio fotográfico

Introducción. P.41

- Aportaciones discursivas de Walter Benjamin. P.44
- El pesimismo de Benjamin: la negación de la historia del progreso. P.53
- El concepto de aura basándose en la historia del medio. P.58
- La modernidad y la imagen mecánica. P.73
- Análisis de los conceptos de máquina y herramienta. P.79
- De la máquina a la herramienta. P.89

2 Análisis de las teorías construidas en torno a la especificidad del lenguaje fotográfico

- La transformación de ruidos en códigos comunicativos. P.104
- La imposibilidad icónica por falta del contexto cultural. P.115

- La imposibilidad icónica por la multiplicidad de usos y funciones. P.136

3 **Análisis de las teorías construidas en torno a la “referencialidad” de la fotografía**

Introducción. P.146

3.1 El referente lumínico y la máquina

- Fotografía y referencialidad. P.148
- El análisis de Barthes. P.156
- La imposibilidad icónica por la falacia referencial. P.170

3.2 Construcción del concepto de realidad a través de los medios de representación

- Renacimiento y nacimiento de la fotografía. P.177
- Modernismo y consolidación del medio mecánico. P.188

4 **Análisis de las teorías fotográficas construidas en torno a la imagen digital**

4.1 La virtud de la apariencia

- Apariencia y realidad. P.193
- Imagen real e imagen virtual. P.202
- Imágenes virtuales e imágenes de síntesis. P.207
- Analogía y Realidad virtual. P.214
- De la verosimilitud a la construcción. De la realidad a la ficción. P.223

4.2 Imagen fotográfica, imagen postfotográfica.

- Desmaterialización de la imagen. P.226
- Imagen multidisciplinar y especificidad. P.231
- Imagen digital y postfotografía. P.236

5 Antecedentes y bases sobre las que se ha construido el concepto de imagen fotográfica como imagen no referencial

Introducción P.241

5.1. Fotografía publicitaria:

- La Fotografía publicitaria introducida a través de los *mass media*. P.243
- La realidad construida: la preproducción y la postproducción. P.247
- Referencialidad sin verdad: la fotografía publicitaria de producto. P.252
- El discurso y las tendencias tecnológicas: la fotografía ilustrativa. P.261

5.2 Cambios en los conceptos de género y estilo

- Apariencia tecnológica y realidad: una cuestión de estilo, género y referente. P.277
- Referente: género y estilo. P.282
- Evolución del medio y el referente: la naturaleza muerta. P.289
- Abolición del concepto de género por desaparición de la referencialidad: tendencias tecnológicas y usos sociales. P.296

- El estilo en la imagen fotográfica. P.306

6 La Construcción de la realidad por convención cultural: la imagen fotográfica como herramienta discursiva.

6.1 Prácticas foto-científicas

- La mentalidad racionalista: lo visible como testimonio científico. P.317
- De la máquina científica a la máquina inhumana. P.323

6.2 Prácticas pseudo-científicas

- Criminología y Criminalística. P.336
- De los optogramas a la magia. P.340

6.2 Prácticas foto-espiritistas

- La fotografía como soporte de fantasías: fotografía de espíritus. P.347
- Fotografías de espíritus: referentes y médiums. P.350
- Lo que convenimos llamar fotografía: la fotografías de hadas. P.367

6.3 Prácticas foto-artísticas

- De la foto-idea a la foto-percepción: pictorialismo y pictoricismo. P.374

6.4 Prácticas foto-socio-culturales

- El nacimiento de la fotografía y la construcción de una determinada imagen de mujer. P.386

- Del objeto de arte al sujeto de arte. P.396
 - El giro conceptual en el mercado del artístico: las reivindicaciones socio-culturales. P.405
- 7 Conclusiones. P.410
- 8 Bibliografía. P.432

Objeto de estudio, punto de vista, hipótesis de trabajo y acotación de dicho objeto

En un principio, cuando me planteé esta tesis, comencé a trabajar sobre la hipótesis de que existían dos tipos de fotografía: la fotografía “referencial” y la fotografía “no referencial”. Esto parecía ser una verdad admitida por varios autores: fotografía de la sumisión y de la subversión (Joan Costa), fotografía objetiva y subjetiva (Joan Fontcuberta), fotografía periodística y publicitaria (José Gómez Isla), fotografía directa y fotografía construida (Yañez Polo), usos no normativos y usos normativos de la fotografía (Luis Castelo) pero nunca negada, acotada, o definida explícitamente.

A priori yo estaba de acuerdo con ciertas ideas de estos autores; sin embargo, me parecía que su método a la hora de hacer estas clasificaciones no era el adecuado: ellos se basaban en el método “*ponendo ponens*”, afirmando afirmo, y a mí siempre me había gustado más el método “*tollendo tollens*”, negando niego. Me parecía que estos autores al haber hecho éstas catalogaciones, que se acercaban mucho a lo que yo creía que era la “fotografía referencial” y “no referencial”, sobre la base del método afirmativo se dejaban en el aire cuestiones que planteadas con el método hipotético deductivo saldrían a la luz y de ésta forma podría acotar el término con precisión.

Si era posible definir y probar que había dos tipos de fotografía, “la referencial” y la “no referencial”, habría que revisar si realmente existían estas dos tipologías desde el nacimiento de la fotografía o si éstas eran sólo el producto de un determinado momento histórico. Si habían existido ambas tipologías desde el nacimiento de la fotografía, quizás se podría construir una

nueva historia de la fotografía, la historia de la fotografía “no referencial”.

Es decir, en un principio mi objeto de investigación era simplemente acotar y definir lo que era la fotografía “referencial” y lo que era fotografía “no referencial” usando un método hipotético deductivo, para posteriormente probar la existencia de la fotografía “no referencial” mediante la construcción de su historia.

Para llevar a cabo esta parte del trabajo comencé estudiando a todos los teóricos de fotografía clásicos (Benjamin, Dubois, Barthes, Bazin, Sheaffer, Costa, Stelzer, Sharf, Steinert, Sontag, Fluser, Zunzunegui, ...) para ver si en sus análisis se contemplaba la posibilidad de que la fotografía pudiera ser “no referencial”, y de no ser así, estudiar el porqué habían entendido ellos la imagen fotográfica como una imagen esencialmente referencial.

Fue a partir de aquí cuando tuve que cambiar la metodología, porque me di cuenta de que todos estos autores, al estudiar la fotografía desde el punto de vista de las teorías de la información o de la significación, no contemplaban la posibilidad de que una imagen fotográfica pudiera ser una imagen no referencial.

Podría haberme quedado aquí, y demostrado que analizando la fotografía con otra metodología se podía llegar a la conclusión de que existía la fotografía no referencial, pero de alguna manera me pareció más positivo dudar tanto de su método como del que yo había empleado, de sus afirmaciones y de mis negaciones, porque sólo si dudaba de todo, podría conseguir una respuesta que fuera válida para ellos y para mi.

Demostrando que la fotografía había sido leída durante mucho tiempo como una imagen referencial, y que ésta concepción estaba empezando a cambiar, podría comprender sus afirmaciones y mis negaciones.

Así fue cómo comencé a pensar que mi hipótesis de trabajo “existe fotografía referencial y fotografía no referencial” estaba mal planteada; por que pensé que al cambiar de metodología tendría que cambiar el objeto de estudio, por que pensé que un nuevo planteamiento podría ser el de no creer en ninguna verdad categórica, en ninguna realidad única; podría ser el dejar de pensar en una sola moneda con dos caras, en que existía la fotografía “referencial” frente a la fotografía “no referencial”.

Esta duda existencial estuvo motivada porque descubrí que podía acercarme al estudio de la fotografía desde el punto de vista de los llamados estudios culturales. Estudiándolos conseguí pasar de las teorías de la información y de la significación a las de la comunicación porque empecé a introducir el problema del contexto como determinador de la significación en el análisis de la imagen y el medio fotográfico. Y sobre la base de la falta de posicionamientos socioculturales cuando se había analizado la fotografía, comencé a deconstruir las teorías fotográficas de los autores anteriormente citados, y a construir una crítica acerca de la “referencialidad de la fotografía”.

Estudiar la fotografía desde el punto de vista socio-semiótico, contemplando en todo momento que la intención última de un proceso significativo (como puede ser la producción de imágenes fotográficas) era la de comunicar, fue lo que me hizo cambiar tanto el objeto de estudio como la hipótesis de trabajo. Cambiar de hacer una demostración de que existía la fotografía no referencial, a estudiar los conceptos implícitos que llevaba la

palabra fotografía. Porque descubrí que al introducir el contexto como parte que dotaba de contenido a una imagen, las fotografías quizás podrían no referirse al referente (lumínico) del que inevitablemente tenían que partir para poder ser producidas.

Todos los teóricos de la fotografía que hasta entonces yo había estudiado partían de la base de que una fotografía necesita un referente (lumínico) para su formación, idea con la que yo estaba de acuerdo, pero ninguno de ellos se cuestionaba si una imagen fotográfica podía hacer mención a un concepto, a un contenido de la comunicación, o a un referente que no fuera dicho referente lumínico, por el mero hecho de estar construidas con el medio fotográfico.

Entonces me empezó a preocupar mucho más que los teóricos fotográficos no se hubiesen planteado que las fotografías fueran imágenes y que como tales pudieran remitirnos a una idea, concepto, u otra imagen que no fuera el referente en ellas representado. Entonces me empezó a preocupar mucho más que los teóricos fotográficos no leyeran las imágenes fotográficas al margen del medio con el que habían sido generadas y por ello no pensarán en el medio fotográfico como una herramienta capaz de construir discursos socioculturales.

Me di cuenta que todos estos planteamientos acerca de lo que ellos pensaban sobre lo que era la fotografía (el medio y la imagen) estaban adscritos a corrientes de pensamiento moderno. Y que pensando así la fotografía, el objeto de mi investigación (la fotografía no referencial) era un objeto adecuado con una hipótesis errónea (existe la historia de la fotografía no referencial). Porque no estaba inscrito dentro de ninguna corriente de pensamiento. Yo, como ellos, no había acotado socioculturalmente mi objeto de estudio.

Esto sólo lo pude deducir gracias a que empecé a estudiar a autores fuera del marco de la fotografía que sí que contemplaban el contexto en sus análisis sobre imagen. Estudiando paralelamente a los teóricos de la información y de la significación (Weiner, Shannon, Pierce, Saussure, Morris...), a los de la comunicación (Eco, Grandi, Watzlavick ...), me di cuenta de que ya no me interesaba clasificar, me di cuenta de que sólo me interesaba contextualizar los pensamientos en torno a la imagen y el medio fotográficos, y decidí cambiar por completo mi objeto de estudio. Pasé de la fotografía “referencial” y la “no referencial”, a plantearme qué era la referencialidad de una imagen, al cómo, cuándo, dónde y porqué se había construido la idea de que una fotografía era una imagen referencial, y al cómo, cuándo, dónde y porqué esta idea había comenzado a desaparecer.

Comprendiendo el contexto socio-cultural de los autores fotográficos estudiados me lancé a buscar autores teóricos que no hubieran producido sus obras dentro de la cultura moderna, comencé a buscar tanto en el pensamiento renacentista como en el subconsciente virtual.

Y fue así como entendí todos los problemas de método que conllevaba mi primer objeto de estudio.

Comprendí que mi primera hipótesis era errónea porque yo había partido de un pensamiento en torno a lo que era “la fotografía” que estaba inscrito en el pensamiento moderno. Debido a que los análisis de los teóricos fotográficos estudiados obviaban el contexto a la hora de analizar las fotografías, acercándose más a los análisis de la teoría de la significación y de la teoría de la información que a las de la comunicación, me di cuenta de que la referencialidad de las imágenes fotográficas no era una característica que fuera

generada por el medio fotográfico, no era una característica intrínseca a la formación de las imágenes, sino que la supuesta referencialidad de la fotografía era simplemente una forma de entender, usar y leer el medio fotográfico en una determinada cultura.

Una vez entendido esto, la presente tesis ya no podía seguir como pensaba, es decir, con la construcción de una nueva historia de la fotografía: “una historia de la fotografía no referencial”, que era lo que demostraría que la fotografía “no referencial” había existido siempre. En cambio, al salir a luz la idea de que todo era un problema de contexto, un problema de pragmática¹, un problema de

¹ La **perspectiva pragmática** en la teoría de la comunicación es la que partía de cero, sin pasar por el modelo informacional; contemplaba fundamentalmente la naturaleza social de la comunicación, puntualizando que esta era una actividad humana y por tanto involucraba a personas, no a mecanismos (que son meros instrumentos), contemplando todo lo que podía ser observable por el receptor como integrante significativo de la comunicación: la gestualidad, los silencios, lo que se dice explícitamente e implícitamente.

Aunque esta perspectiva haya siempre sido asociada al Grupo de Palo Alto: (Watzlawick, Behavin y Jacson 1983), creo que en esta tesis es mucho más práctico colocarse desde el punto de vista de Umberto Eco (1976), ya que éste, cuándo habla de comunicación, se centra mucho más en el análisis comunicativo de las imágenes que el grupo de Palo Alto. Para él, el **sistema sintáctico** sería una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas. No necesariamente conectadas con las respuestas del destinatario y que por tanto podrían transmitir otros hechos diferentes a los que se pretenden transmitir y provocar otro tipo de respuesta. El **sistema semántico**: una serie de nociones que pueden convertirse en contenidos de una posible comunicación, y que por esto podrían ser transmitidas con otro tipo de señal. Y el **sistema pragmático**: una serie de posibles respuestas de comportamiento por parte del destinatario, independientes del sistema semántico y que pueden ser estimuladas por un sistema distinto al sintáctico.

Así, el **código** sería una regla que asocia algunos elementos del sistema sintáctico con el sistema semántico o con el sistema pragmático.

Los códigos son en realidad sistemas o estructuras que pueden perfectamente subsistir independientemente del proposito significativo o comunicativo que los asocie entre sí. Como un código va incluido dentro de un cuadro de significación, el interés teórico se centra, además de en su estructura interna, en su proposito comunicativo; y, por esa razón, se tiende a llamar a este sistema (en sí mismo desprovisto de funciones significantes) código.

U. Eco, *Tratado general de semiótica*, Ed. Lumen, Barcelona, 1995. (Primera impresión: Ed. Valentino Bompiani & Co, Milán, 1976.

pensamiento, esta tesis tendría que acabar probando que la referencialidad o no de una imagen fotográfica o producida por cualquier otro medio, no venía dada por el medio usado sino que provenía de los esquemas de pensamiento imperantes en los que un medio era usado.

Así el objeto de la investigación pasó de construir “la historia de la fotografía no referencial” a definir cómo la fotografía había sido entendida en el marco del pensamiento moderno y cómo la supuesta referencialidad de la imagen fotográfica no era otra cosa que la lectura de las imágenes fotográficas desde el punto de vista positivista.

Por esto todas las imágenes fotográficas que yo pensaba que eran “no referenciales”, y que habrían servido para construir esa supuesta historia de la fotografía no referencial, me sirvieron sin embargo, para demostrar que el problema de la referencialidad de la imagen fotográfica, era simplemente el problema de un punto de vista socio-culturalmente construido. Y por tanto muchas de las imágenes que yo pensaba utilizar como imágenes no referenciales pasaron a demostrar que sí que lo eran, por el mero hecho de estar construidas, difundidas y leídas con los mismos esquemas de pensamiento que las que a priori parecían si serlo.

Así mi primera hipótesis: existe fotografía referencial y fotografía no referencial, quedo probada como falsa, ya que el planteamiento de trabajo que contenía era erróneo. Pero me sirvió como hipótesis provisional que provocó un nuevo replanteamiento del trabajo, una nueva hipótesis: ¿Qué ha muerto de la fotografía?, que pudo ser demostrada con: Lo único que ha muerto de la fotografía es la forma en que ésta era entendida, construida y leída. Es la noción de referencialidad a la que se asociaba.

O su versión más racionalista o más positivista: “La fotografía” ha muerto porque ha muerto el concepto de pensamiento moderno de imagen.

Metodología de trabajo y fuentes de documentación

Cuando inicié la tesis lo único que tenía claro a nivel metodológico es que no quería separar en ningún momento el análisis teórico del análisis práctico. No quería analizar por separado las imágenes fotográficas de los puntos de vista teóricos, porque no quería construir dos historias verticales: una de la teoría fotográfica y otra de la historia de las imágenes fotográficas.

Al principio comencé a estudiar las teorías construidas en torno a la fotografía al mismo tiempo que buscaba imágenes fotográficas que pudieran probarlas o negarlas, con indiferencia de que fueran producidas en el mismo momento histórico. Porque por un lado intuía que la mayoría de las teorías sobre fotografía estaban construidas con independencia de todas las historias posibles de las imágenes fotográficas, y por otro pensaba que la mayoría de las historias de la fotografía estaban construidas obviando las imágenes fotográficas “no referenciales”.

Mi primera fase metodológica se puede resumir en buscar imágenes fotográficas que intuitivamente me parecían “no referenciales” y leer todos los ensayos que sabía que existían sobre teoría fotográfica.

En aquellos momentos me dediqué a coleccionar fotografías que utilizaban el medio fotográfico de una forma “no automática”(mediadas, preproducidas, postproducidas, construidas) y me dediqué a coleccionar fotografías que no se referían al referente lumínico en ellas representado. Busqué sobre todo en la historia de la fotografía premoderna (de 1839 a 1910), en toda la historia de la fotografía publicitaria (1880-2000), y en el arte

contemporáneo (de 1960 al 2000).

Leí algunos de los teóricos fotográficos que construían sus análisis en torno al lenguaje fotográfico, y a algunos de los teóricos fotográficos que construían sus análisis en torno a la referencialidad de la fotografía.

La segunda fase metodológica se puede resumir en discernir si el planteamiento de los conceptos teóricos de los autores que había estudiado eran válidos al ser analizados en paralelo a las imágenes que yo había clasificado como imágenes “no referenciales”. Aquí quería descubrir si lo que pensaban ellos sobre lo que era la fotografía tenía algo que ver con lo que yo pensaba, y si se podía seguir manteniendo el concepto de fotografía que habían planteado estos teóricos con la contemplación de la existencia de aquellas imágenes fotográficas “no referenciales”.

Para llevar a cabo este planteamiento analicé las teorías fotográficas construidas en torno al medio fotográfico para deducir si la referencialidad la producía el medio fotográfico, analicé las teorías fotográficas construidas en torno a la especificidad del lenguaje fotográfico para deducir si la referencialidad era una característica exclusiva de las imágenes fotográficas. Y analicé las teorías que basaban sus análisis de la imagen dando prioridad a la referencialidad de la imagen, frente a otras características, para comprender si la idea de referencialidad se había adherido a la imagen con el nacimiento de la fotografía o ya existía antes de la utilización del medio fotográfico.

La tercera fase metodológica, y como ya me había empezado a dar cuenta de que quizás la hipótesis general era errónea, consistió en salirme tanto de los teóricos fotográficos como de las imágenes fotográficas.

En esta fase me puse a estudiar a los teóricos de la comunicación y a los teóricos de la imagen en general. Al mismo tiempo que me cuestionaba el concepto de imagen paralelamente al de fotografía.

Empecé a pensar sobre cualquier imagen con independencia del medio con el que se hubiese generado, a pensar el porqué de una determinada apariencia de las imágenes en una determinada época, a cuestionarme el porqué todas las producciones de los sesenta con independencia de que fueran pintura, diseño, arquitectura, televisión, moda, música o cualquier otra manifestación cultural me parecían que contaban lo mismo, me parecían que eran coherentes, aún perteneciendo a disciplinas diferentes.

Fue aquí donde conseguí salirme del gueto fotográfico y olvidarme del lenguaje y del medio específicamente fotográfico. Gracias a releer las teorías de la información y las de la significación, y estudiarme cada frase del Tratado General de Semiótica de Umberto Eco y otras de sus obras, empecé a rebuscar en autores con un planteamiento más sociológicos y descubrí los estudios culturales.

La cuarta fase metodológica se centró en entender la situación actual, en entender el porqué mi idea de fotografía no comulgaba con la de los teóricos clásicos, en entender dónde estaba y porque había llegado yo a tener aquellos esquemas de pensamiento. Así que decidí buscar en los teóricos de la cibercultura, para ver que proponían de nuevo con el nacimiento de la imagen y el medio digital, cuáles eran las diferencias y similitudes entre los conceptos planteados por este medio y los que en su día planteó la fotografía. Intenté comprender el presente para comprender el pasado y entendí que lo que básicamente proponía el medio digital era una nueva forma de construir las

imágenes y que ésta nueva forma de producir había cambiado radicalmente la forma de entenderlas.

En este apartado estudié etimológicamente el término real y virtual, analicé qué era lo que los teóricos de la imagen virtual (Quéau, Aronowitz, Menser, Holtz...,) proponían como novedoso, intenté comprender qué era la cultura digital estudiando a algunos de sus teóricos (Negroponte, Virilio, Dery, Druckey, Nichols,...), y estudie a teóricos que hablaban sobre la fotografía en la era digital (Martinsons, Lister, Duran, Tomas, Rovins, Veltman, Levy...). Al mismo tiempo buscaba imágenes fotográficas con “apariencia digital” e imágenes digitales con “apariencia fotográfica”.

La quinta fase consistió en comprobar si realmente la imagen digital nos proponía una nueva forma de entender el mundo, es decir dudar de que la imagen digital nos estuviera proponiendo algo que nunca se había realizado con otros medios. Negar la propuesta digital, como propuesta nueva. Para probar esta negación lo único que podía hacer era revisar algunos usos de las imágenes fotográficas, aquellos que no habían sido pretendidamente referenciales, los que partían de la construcción de imágenes con el medio fotográfico. Con lo que me puse a repensar todas las imágenes que ya había buscado y clasificado como imágenes no referenciales, pensando paralelamente en su apariencia y en sus usos. Para descifrar si la apariencia de las imágenes tenía que ver con la forma en que eran utilizadas, si su forma de ser construidas era una forma que se adecuaba a su finalidad, o si su apariencia se debía al medio con el que habían sido producidas.

Básicamente busqué en las imágenes fotográficas y los usos de éstas los antecedentes de la propuesta digital. Analizando su uso publicitario demostré

que la propuesta digital no era una propuesta formal nueva, y además descubrí que la imagen producida con el medio digital, como la producida con cualquier otro medio, como lo era el medio fotográfico, podría ser o no ser referencial. Esto me ayudó a demostrar que la fotografía no había muerto y que sólo había muerto su referencialidad, porque si la supuesta referencialidad de una imagen fotográfica era sólo un problema de contexto y no tenía nada que ver con el medio con el que habían sido realizadas las imágenes, quizás en otro contexto, en la era electrónica la fotografía podía ser leída como imagen no referencial.

En ésta fase también analicé los conceptos de género y estilo paralelamente al referente, para deducir si la construcción de ficciones, que era lo que nos proponía el medio digital, era una propuesta que partía de la “realidad” de la imagen, de la “realidad” del medio o de la “realidad” del contexto en que un medio o una imagen eran utilizados.

Construyendo los antecedentes de la propuesta digital con imágenes fotográficas podía demostrar que la propuesta digital no era una propuesta que venía dada por el medio utilizado, y por tanto la muerte de la fotografía referencial no se habría dado única y exclusivamente por la introducción de un nuevo medio para construir las imágenes. Es decir que la nueva forma de pensar en las imágenes era otra vez, como cuando nació la fotografía, un problema de pensamiento. Lo que había pasado es que se había cambiado el concepto de imagen porque se había producido una deslegitimación de la imagen fotográfica como imagen referencial.

Llegados a este punto sólo me quedaba demostrar que todas mis teorías “culturalistas” sobre las imágenes fotográficas eran ciertas. Para ello tenía que demostrar que la muerte de la fotografía solo era la muerte del pensamiento

moderno, y que lo único que había muerto era la fotografía referencial.

Si podía probar con imágenes fotográficas, de un determinado periodo socio-cultural y usadas en diferentes campos del saber, que la idea que se tenía sobre lo que era la fotografía era referencialista, mi hipótesis: “la fotografía no ha muerto, solo ha cambiado la idea de cómo ésta es entendida”, quedaría probada.

En esta última fase metodológica me dedique a organizar las imágenes fotográficas que yo había considerado como referenciales y no referenciales dentro de campos del saber aparentemente muy diferentes: la ciencia, la magia, y el arte. Para demostrar que independientemente de la realidad a la que estuvieran inscritas, estas imágenes presentaban una misma realidad porque pertenecían al mismo periodo socio-cultural, todas ellas eran las dos caras y el canto de la moneda racionalista y positivista. Y por eso nos planteaban un único esquema de pensamiento: el modernista.

Para probar esto analicé las prácticas foto-científicas, foto-espiritistas y foto-artísticas de principio de siglo. Me interesaba estudiar las imágenes fotográficas como productos socio-culturales, y por esto no quería separar la apariencia de las imágenes del discurso socio-cultural imperante, para demostrar que independientemente de que presentaran realidades o ficciones, todas ellas habían sido construidas entendiendo la fotografía con los mismos principios positivistas.

Así comprobé que el referente nada tenía que ver con el contenido de la comunicación, que el medio fotográfico podía no marcar la apariencia de las imágenes. Y que por tanto una fotografía era esencialmente una imagen, es

decir una apariencia y no una realidad. Al mismo tiempo que probaba que las imágenes contienen realidades ocultas, no explícitas, esquemas de pensamiento, mucho más fuertes de lo que creemos, que muchas veces somos incapaces de decodificar porque no estamos educados en la contextualización de las imágenes cuando las leemos. Y es por esto por lo que las imágenes construyen nuestra realidad o nuestras ficciones, nuestros mitos o nuestros miedos.

Motivaciones

En las siguientes páginas intentaré explicar las motivaciones que me han llevado a realizar esta tesis y el recorrido que a lo largo de los últimos años he hecho por el mundo de la fotografía y el arte.

El pensamiento moderno, el pensamiento renacentista y el subconsciente virtual.

La muerte de la fotografía está anunciada y mientras se anuncia parece tener más vida que nunca. Mientras asistimos a un maravilloso espectáculo de ensanchamiento de los límites conceptuales y técnicos de la fotografía, nuestro subconsciente virtual se encarga de recordarnos que donde estamos es en un bonito funeral.

Yo, como la mayoría de la gente que nos encontramos en el mundo fotográfico, no sabía el porqué estaba asistiendo a un funeral: desconocía quién o qué se había muerto y sobre todo estaba desconcertada, ignoraba las causas de esa presunta muerte.

¿Asesinato o suicidio?

Tenía idea de que los momentos estelares que estaba viviendo la fotografía quedaban poco registrados en los ámbitos teóricos, e intuía que la mayoría de los textos publicados sobre imagen fotográfica estaban realizados en base a unos principios de pensamiento moderno: principios que defendían una especificidad del medio fotográfico e intentaban definir su lenguaje.

Estas ideas de especificidad y de lenguaje que giraban en torno a la fotografía en un principio me parecían muy razonables por dos motivos: por la importancia que había tenido la influencia del medio fotográfico en el proceso de “desreferencialización” en las vanguardias artísticas de principios de siglo, y por la reiterada aplicación de los primeros discursos semiológicos por parte de los teóricos a las imágenes fotográficas.

Conocía el hecho de que “la fotografía había tenido una significación crucial en el proceso de tecnificación que afecta a las artes en la modernidad”² e intuía que era esto lo que la había encaminado a reivindicar un *status* específico. La fotografía tenía motivos más que suficientes para sentirse dolida con la injusta historia del arte, y por esto, en este contexto de recepción, no había podido hacer otra cosa mas que autoafirmarse como pionera e independiente.

A mi esta postura “fotográfica” al principio me parecía coherente tanto con los modelos de las teorías de la información y de la significación como con el momento socio-cultural que yo estaba viviendo en mi proceso de formación artística.

Sabía que se había cometido una injusticia histórica con el medio y la imagen fotográfica, y pensé que estudiando este pasado podría comprender su presente. Quería entender las imágenes que yo hacía y conocer el porqué el medio fotográfico, y no otro, había dibujado las líneas de mi vida.

² Gloria Picazo y Jorge Ribalta. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Ed. Llibres de recerca Art, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997, pág 12.

¿Existía algo que el medio fotográfico me ofreciera que no me ofrecieran otros medios?, ¿Por qué lo necesitaba fundamentalmente para desarrollar mi capacidad creativa?, ¿Cómo había llegado yo a ser foto-dependiente?

Si existía algo que me unía establemente al medio fotográfico era porque también debía existir algo en el concepto de fotografía que había permanecido inmovil durante toda su historia. Si no existía ese algo, quizás yo podría empezar a ocupar mis manos con otros medios y mi mente con otras cosas.

Poco a poco, y casi sin darme cuenta, me uní a lo que se me presentaba como una justa causa, poco a poco me volví una formalista³, una defensora del medio fotográfico y sus mediaciones; me convertí en un clon de McLuhan, de Moholy-Nagy, de Morris... Poco a poco me metí en el “gueto fotográfico” para desde él poder reivindicar con más fuerza la específica naturaleza de la fotografía.

Sí señores, me había vuelto marxista, había creído en “la máquina” y hasta me había alienado.

¿Podía querer a la fotografía creyendo en Marx? ¿Karl o Groucho?⁴

³ “Modernidad o formalismo son nociones difícilmente separables”. Francisca Pérez Carreño. “El formalismo y el desarrollo de la historia del arte”. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal, Madrid, Visor, 1996, pág 191. La idea proviene de Greeberg, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961.

⁴ Alain de Botton, *Ensayo sobre el amor*, Ediciones B, 1997. Este autor explica su carácter marxista cuando se enamora, Marxista de Groucho Marx, con la anécdota de la película en la que éste está en la puerta de un club muy selecto intentando conseguir que le dejen entrar, al final cuándo lo consigue, dice algo así como: ¡ que clase de

Me aliené construyendo al objeto de mi deseo. Pero creo que aún entonces sabía distinguir la diferencia entre alienarse-en-algo o alienarse-con-algo. “Alienarse en algo quiere decir renunciar a uno mismo para entregarse a un poder extraño, hacerse otro en algo y, por consiguiente, no actuar ya en relación con algo, sino verse-intervenido-por algo que no somos nosotros”⁵

Entonces sólo me objetivé, porque ahora he conseguido distinguirme como sujeto.

Todo fue producto de una fase de aprendizaje, porque ahora sé que mi inconsciencia histórica me llevó a justificar el discurso modernista cuando ya se estaba agotando el siglo XX.

Cuando el discurso “mecánico” de este mundo toma la delantera a un hombre, éste se hace incapaz de reconocer sus objetos como obra propia. Cuando un fotógrafo es incapaz de doblegar las cosas que él mismo ha producido para que sirvan a sus propios fines y es él quien sirve a los fines de sus medios, entonces un fotógrafo se encuentra alienado.

Y esto fue lo que me ocurrió en el instante que comencé a ver borrosos los límites de la fotografía como pura imagen, cuando el concepto de máquina me dictó lo que tenía que hacer, cómo debía pensar y en qué tenía que convertirme.

En el momento moderno la imagen fotográfica se había hecho mecánica simplemente por no llevarle la contraria al mundo, porque las estructuras

club es éste en el que dejan entrar a tipos como yo!.

⁵ Umberto Eco, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979, pág 227.

sociales de pensamiento así lo imponían, y porque siempre se pensaba descontextualizada.

Y con estos esquemas estaba yo intentando hacer frente a las paranoias tecno-lógicas. Luchando con una técnica, que a menudo me invadía y algunas veces conseguía desbordarme, con la paciencia característica de un náufrago sin tierra a la vista, que unas veces intenta tapar los agujeros, las carencias técnicas, y otras simplemente se mantiene a flote tirando cubos de agua fuera, obviando los problemas comunicativos.

Pensar en las posibilidades de acción a la hora de hacer una fotografía, estructurarlas con algún sentido lógico, y decidir de qué lado me colocaba en el barco de la fotografía, me ha llevado y me sigue llevando mucho tiempo.

El problema a la hora de hacer esta tesis volvía a ser el mismo que el que se me planteaba cada vez que tenía que hacer una fotografía: ¿cuál era la lógica que debía seguir en el vaciado?, ¿con qué criterio seleccionaba un determinado punto de vista y por consiguiente anulaba otros?, ¿qué se podía cambiar en una imagen fotográfica sin que cambiara su esencia?. Me preguntaba si realmente existía campo de acción trabajando con la fotografía, si podría cambiar algo en mis imágenes que cambiara el concepto de fotografía.

Pero había días en los que me sentía mucho más *marxista* de Groucho que de Karl, había días que después de permanecer horas insistiendo que me dejaran entrar en su club, (en el club de los racionalistas, de los teóricos y de los fotógrafos) cuando me dejaban entrar, pensaba que su club tenía que ser un desastre conceptual por dejar entrar a personas como yo. Había días en los que sólo pensaba en destruir todo lo aprendido sobre fotografía y en acabar de una

vez por todas con nuestros años de tortuosa convivencia.

Hubo días que en mi desesperación por comprenderme intentaba pensar que en realidad las teorías de Groucho y las de Karl eran lo mismo:

Estos días pensaba que mi situación no era de derecho sino de hecho, idea fundamentalmente “karliana” y por supuesto “grouchista”, porque yo me había construido una idea acerca de la fotografía que no era un derecho del que yo podía disfrutar y mucho menos cambiar, sino más bien un hecho que me había venido impuesto social y culturalmente.

Días en los que pensaba que Karl Marx tenía razón, porque cuanto más producía el trabajador, tanto más se convertía en mercancía como lo que producía. Y por lo tanto lo que era producto de mi trabajo no era yo; luego, cuanto más produjera menor sería yo.

Al tiempo que producía con máquinas me mecanizaba, típica alienación intrínseca a la misma relación productiva.

“Nosotros producimos la máquina; la máquina nos oprime con una realidad inhumana y puede hacernos ingrata la relación con ella, la ‘relación que tenemos con el mundo gracias a ella.’”⁶

Y cuando la hemos producido la rechazamos. Principio “grouchista”.

¿Podríamos producir cosas humanizadas con la máquina?. ¿Podríamos

⁶ Marx citado por Eco (1979), *Ibíd.*, pág 285.

utilizarla?.

Pero junto a esta visión optimista siempre aparecía la conciencia moralista:

“la máquina nos manipula porque nos hace advertir como agradable una relación que, en cambio, nos disminuye y nos hace esclavos”⁷

¿Tendremos que contar lo que nuestras máquinas quieran, tienen que ser capaces de ofrecer a quien las manipule una saludable alienación?.

La idea es casi morbosa y por supuesto puramente “marxoquista”. De Marx, Karl y Groucho..

Mi entorno me imponía producir este tipo de ideas y yo intuía que de alguna forma articulando este tipo de pensamiento dejaría de hacer fotografías.

Con estas ideas puramente marxistas que yo tenía, no es de extrañar, que en el aquel bonito funeral en el que me encontraba me saliese una sonrisa irónica y hasta llegara a sospechar de mí misma. Pero no, no sólo no fui yo quien la mató, sino que intentaré demostrar que “la fotografía” no ha muerto, porque nunca existió como se ha pensado.

Después conseguí salir del periodo moderno porque entendí que antes estaba alienada y ahora simplemente estoy objetivada.

¿Cómo llegué a esta conclusión?

⁷ Marx, Ibídem.

Pues ocurrió que un maravilloso día de primavera me cuestioné dónde estaba mi libertad: ¿en el derecho al pataleo o en la adaptación al entorno?

Ese bonito día de primavera se nubló y descubrí que yo misma me había convertido en un ser mediático y por ello había perdido toda mi ilusión por comunicar.

Aquel día me dio igual que el medio fotográfico mediara y por ello significara, aquel día me dieron ganas de deshacerme de mi prótesis perceptiva y hasta de abandonar esta tesis. Me sentí en un mundo irreal, fuera de tiempo y fuera de juego, me vi situada a principios del siglo XIX y no del XX. Comprendí que ya no podría ser una incondicional ni de los formalistas, ni de los específicos, ni de los lingüistas, ni de los fotógrafos. Y descubrí que había perdido toda la pasión que hasta entonces había sentido por la fotografía y que probablemente el funeral al que estaba asistiendo era el mío.

Que me encontraba en la oscuridad era un hecho evidente y como no sabía cómo salir intenté comprender cómo había llegado yo allí: Benjamín, Scharf, Stelzer, Marx, Weber, Pierce, Eco, Grandi, Goodman, Wittgenstein, Gombrich ... y muchos de mis buenos compañeros y docentes me ayudaron a entenderlo. Me hicieron comprender en que punto me había perdido y me indicaron por dónde estaba la salida.

Entendiendo la imagen mecánica comprendí lo que podía no serlo, entendiendo la injusta historia del arte comprendí lo que podía ser justo, entendiendo la máquina comprendí a la herramienta, entendiendo las teorías de la información y de la significación comprendí las de la comunicación,

entendiendo a los semióticos comprendí a los semiólogos ⁸, entendiendo mi realidad comprendí mis sueños.

Comprendí que todas aquellas teorías que de una forma u otra estaban construidas en torno al medio respondían a los ideales del modernismo. Porque comprendí que la base teórica que estos planteamientos encerraban no era la lectura de imágenes como productos sociales y por consiguiente no consideraban que la fotografía había construido una realidad.

Yo siempre había pensado que una imagen fotográfica como cualquier otra imagen podía ser arte, porque “el arte es básicamente una forma de conocimiento de la realidad”⁹, el arte no era para mí otra cosa que un lenguaje que hablaba acerca del mundo, y por eso siempre había creído que la fotografía podía ser arte. Hablar del mundo del arte, como hablar de la fotografía, no era otra cosa para mí que hablar de mundos que no eran autónomos, que estaban regidos por leyes que no eran diferentes ni competían con las del mundo que solía llamarse real, sino que construían mi realidad.

Al entender esto, pasé de la oscuridad a la penumbra, empecé a comprender que yo no quería ser una máquina mediada por una prótesis perceptiva cuyo trabajo era el de crear significantes. Comencé a saber que ya no quería ser ni modernista, ni mediática, ni específica, ni fotógrafa. Comencé a

⁸ “ *La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo... la semiología se ocupa de estudiar los fenómenos culturales como fenómenos de comunicación basados en sistemas de significación* ” .

Umberto Eco. *Tratado general de semiótica*. Op. Cit., págs 31-32 (Primera impresión: Ed. Valentino Bompiani & Co, Milán, 1976).

⁹ N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

saber cuál era el fin del camino que tenía que recorrer si quería comunicar algo.

Sin pensarlo demasiado, y con la única idea en la cabeza de agrandar mi campo visual para intentar comprender el mundo a través de las imágenes hice un salto temporal y me situé en el renacimiento.

¿Por qué la ausencia de cronología en mis análisis?, ¿por qué empezar con el pensamiento moderno para seguir con la ilustración cuando lo podía haber hecho al contrario?.

Podría argumentar que el nacimiento de la fotografía fue crucial para el desarrollo del mundo moderno, podría explicar que probablemente el concepto de modernidad no hubiera cuajado si la fotografía no hubiese existido, y que por esto al comenzar una tesis de fotografía se me ocurrió comenzar contemporáneamente a su nacimiento, pero aunque algo de verdad hay en esto, no sería una verdad del todo sincera: puesto que existe “el ordenador” podría haber recortado el segundo bloque y pasarlo al primero, y así haber llevado un desarrollo cronológico.

Pero la verdad, menos mentirosa, es que al comienzo de la presente tesis yo tenía una idea de la fotografía más modernista que renacentista. Y fue cuando empecé a releer a los autores con los que pensaba que comulgaba, cuando me descubrí atea total, los presupuestos racionalistas habían conseguido hacerme perder la ilusión por la imagen fotográfica, y por esto, con más fe que lógica, comencé a buscar la salida en algunos pensamientos renacentistas.

Del análisis del medio fotográfico no pude pasar a otra cosa que no fuera el análisis de las imágenes, de cualquier imagen, con independencia del medio con

la hubiese sido generada. Y gracias a haber entendido mi período modernista en el cual pensaba que una imagen era inseparable del medio con el que era generada, se me ocurrió plantearme cómo se habían enfrentado a las imágenes otros autores antes de que existieran los medios mecánicos, se me ocurrió intentar entender por qué se me habían quedado grabadas muchas imágenes en la memoria, y por qué muchas de ellas no eran fotográficas.

Se me ocurrió pasar del medio a la imagen, de la producción a la apariencia. Se me ocurrió replantearme mis mitos y mis miedos.

Mi punto de vista todavía era de corte modernista, pensaba que los autores que hablaban de fotografía sin poderla desligar de su referente tenían un pensamiento renacentista: que no podían asumir el medio integrado en la imagen, que se olvidaban de que *el medio que media* ¹⁰, y arrastrando este olvido se centraron en el análisis de “la referencialidad” de la imagen fotográfica, en su carácter mimético o documental. Y no en la construcción de una *nueva visión* ¹¹: en las posibilidades que un nuevo medio ofrece para redefinir la percepción de nuestra realidad.

Pero justo en éste momento fue cuándo comprendí que había aprendido a leer las mediaciones del medio unidas a las imágenes y que en mi periodo

¹⁰ Marshall McLuhan. “El medio es el mensaje”. *Comprender los medios de comunicación*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, pág 28. (Primera edición 1964 Massachusetts Institute of Technology)

¹¹ Laszlo Moholy- Nagy. *Pittura, Fotografia, Film*. Giulio Einaudi editore, Torino, 1987. (Primera edición: 1925 como volumen VIII de la revista *Bauhausbücher* fundada por Walter Gropius y Laszlo Moholy- Nagy)

moderno esto era lo único que podía ver en las fotografías. Había perdido la inocencia en la mirada y quería recuperarla mirando de una forma prefotográfica las imágenes digitales. Para ver sólo su apariencia. Así fue cómo empecé a descubrir que había más puntos en común entre el pensamiento renacentista y el cibernético que entre éste y el modernista, y así fue cómo me di cuenta de que una imagen sin un contexto cultural no es una imagen.

Hoy, todavía me pregunto si busqué referencias en el renacimiento por seguir manteniendo mi imagen o simplemente para recuperar mi inocencia perdida. El caso es que por reconstruir la imagen y la inocencia, empecé a ser consciente de mi inconsciente virtual. Y comencé a buscar a los “ciber-pensadores”, ellos eran de otra especie, ellos no se consideraban máquinas, tecnológicamente eran mucho más avanzados y sin embargo me parecían más humanos.

Los cibernéticos, se habían dado cuenta de que gracias a la introducción de nuevos sistemas y soportes de generación de imágenes, a la producción de imágenes digitales, el tipo de análisis utilizado para la imágenes fotográficas había comenzado a cambiar.

“The question of whether film or photography is an art is here secondary to the question of whether art itself has not been radically transformed in form and function. A radically change in the nature of art implies that our very ways of seeing the world have also change : “During long periods of history, the mode of human sense perception changes

*with humanity's entire mode of existence".*¹²

Y en su extraña mezcla entre tecnología y sociología comencé a ver la luz, comencé a replantearme mis posibilidades como mutante: de la máquina a la herramienta, del hardware al software, de la representación al concepto, del medio a la apariencia, de la fotografía a la imagen y de la realidad a la ficción.

Llegó otra bonita primavera en la que no sólo llevaba paraguas, sino que ya había empezado a venderlos. Así que el chaparrón de “la era postfotográfica”, el de “la muerte de la fotografía” y el de “la fotografía digital” no sólo no consiguieron mojarme sino que me permitieron irme de vacaciones.

Aprendí a comerciar con “cadáveres exquisitos” porque entendí que quizás “los cibernéticos”, sólo estaban proponiendo nuevos puntos de vista en torno a la forma de comprender las viejas imágenes fotográficas, sólo estaban dirigiendo una nueva mirada hacia una antigua disciplina que ahora se articulaba mediante otras prótesis perceptivas. Ellos habían conseguido ver la apariencia reeducando su mirada, y habían recuperado su inocencia gracias a las imágenes generadas con otros medios, con medios digitales.

Cuando comprendí todo esto me sentí un poco más adaptada al entorno, porque mi desilusión ya no procedía del medio fotográfico. Con un cambio de pensamiento yo podía volver a ilusionarme por la imagen fotográfica.

¹² Bill Nichols. “The work of culture in the age of cybernetic systems”. *Electronic Culture. Technology and visual representation*. Ed. by Timothy Druckrey. Aperture 1999. pág 122.

Al principio pensé pasar del pensamiento modernista al postmodernista, pero después, después encontré el término postmodernista profundamente pesimista¹³ y desorganizado y aunque luego argumente teóricamente el porqué no estoy de acuerdo con el término, la verdad es que en un principio no quería utilizarlo porque lo encontraba excesivo: cada vez que pensaba en ser postmodernista se me abalanzaban una marea de columnas dóricas, paredes rotas con ladrillos nuevos, estucados, *yuppies*, muebles negros, y espejos, muchos espejos en los que se reflejaba Bofill.

Así que sin saber muy bien si definir los tiempos que corren en el medio y la imagen fotográfica como “el inconsciente virtual”, “el subconsciente virtual”¹⁴, “la era digital”, “la era de los sistemas cibernéticos”¹⁵, “la cultura electrónica”,¹⁶ “la cibercultura”¹⁷ o simplemente hablar de “la fotografía en la cultura digital”, de “la postfotografía”¹⁸, de “la muerte de la fotografía”¹⁹ o de “la era de la fotografía no-referencial”, decidí repensar las imágenes fotográficas con éstos conceptos y olvidarme del *tutto-revoluto* del

¹³ Yaron Ezrahi, Everett Mendelsohn and Haoward P. Segal. *Technology, Pessimism, and Postmodernism*. Press Amherst, University of Massachusetts, 1995.

¹⁴ Kevin Rovins, “Virtual Unconscious in Potsphotography” *Electronic Culture, Technology and visual representation*. Thecnology and visual representation. Aperture, 1999, págs 154-165

¹⁵ Bill Nichols, “The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems”, *Ibidem*, págs 121-45.

¹⁶ Timothy Druckey, *Ibidem*.

¹⁷ Mark Dery, *Velocidad de escape, La cibercultura en el final de siglo*, Siruela, 1998.

¹⁸ David Thomas, “From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye”. *Electronic Culture*, Op. Cit., págs 145-154.

¹⁹ Hughes 1990, Matthews 1993, y Mitchell 1994, Citados por Martin Lister en *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Op. Cit, pag 44.

postmodernismo. Declararme descaradamente postmodernista podía significar caer en el mismo error de base en el que ya había caído cuando me consideré modernista. Podía haber significado salir de un gueto para meterme en otro, que además “estéticamente” me parecía caótico y de mal gusto.

De todos los términos el del “subconsciente virtual” era el que más me gustaba para aplicar a los tiempos que corren en la imagen fotográfica, me gustaba mas por poética que por racionalidad. Porque me parecía que la fotografía estaba despertando de un largo sueño, que se encontraba en esos minutos en los que casi estás despierto pero no te lo quieres creer porque el sueño promete, pero ya empiezas a ser consciente de que no es nada más que eso, un sueño. ¿El sueño de un bonito momento de gloria en el que el cadáver más fresco es el que más vale o el sueño de que todo es una simple cuestión de puntos de vista?

Mi sueño había sido creer que siempre había existido fotografía “no referencial”. Y todavía hoy no sé si todo esto es sólo la realidad de mis ficciones o la ficción de mis realidades, pero lo que si que tengo claro es que esta primavera porque sueño existo. Así que prefiero pensar que las imágenes fotográficas no pueden morir y que el subconsciente tecnológico lo único que nos plantea es una nueva forma de leer la fotografía.

Algunos teóricos actuales se cuestionan la especificidad disciplinar de la fotografía, otros niegan la posibilidad de un lenguaje específico de cualquier medio de producción de imágenes, y unos pocos se empeñan en deshacer la idea de “la fotografía” replanteando los usos y funciones de “todas las fotografías posibles”. Es decir que a pesar de que parece estar más viva que nunca hay algo en “la fotografía” que verdaderamente ha muerto.

De momento sólo puedo adelantar que tanto los tipos de análisis modernistas como los renacentistas tienen carencias: leer el referente en lugar de la apariencia, reconocer al autor independientemente de si la imagen es contemporánea a su tiempo, olvidarse del momento sociocultural en que se realizó, desconocer el medio con que fue generada, obviar el contexto en la que se realizó, o ignorar el fin para el que se realizó. Y que ahora mi idea de “fotografía” se acerca más a esa posición de ensueño todavía poco definida que a las anteriores.

Sueño que intentaré ir haciendo realidad mediante el análisis de por qué “la fotografía” ha sido entendida como “la no imagen”, por qué ha sido leída con unos baremos diferentes al resto de las disciplinas, el porqué de las formas que funcionan en la fotografía actual y el porqué de la actual introducción de la imagen fotográfica en el mercado del arte.

Para responder a éstos porqués con un espíritu *más subversivo que sumiso*²⁰ entraré a diseccionar a una fila de teóricos.

“La sumisión hablando de imagen fotográfica sería toda aquella que muestra fielmente ... que reproduce o representa la realidad visual-visible de una forma objetiva ... que es icónica ... y que se ajusta a un

²⁰ Joan Costa en *La fotografía, entre la sumisión y subversión*, Ed Trillas, Méjico, 1991. Expone que en el desarrollo histórico de la fotografía han existido dos actitudes: la sumisión y la subversión.

Todos los conceptos expuestos por Costa serán revisados en la presente tesis para saber si realmente hoy se pueden seguir manteniendo estas dos catalogaciones al hablar de imagen fotográfica tal y cómo las separa Costa.

ideal de verdad . Implica una actitud de conformismo.

*La subversión sería aquella que ensaya con modelos estéticos...
que registra las apariencias de lo real ... que presenta otras realidades y
que tiene un nivel de iconicidad bajo. Implica una actitud de
inconformismo. ”²¹*

²¹ *Ibíd.*

Capítulo 1

Análisis de las teorías construidas en torno a la especificidad del medio fotográfico

Introducción

“El positivismo instauró la ciencia no sólo como la forma dominante de conocimiento humano, sino como su única forma plenamente legitimada”²²

Para que se vertebrara el mito de la vanguardia fue necesario construir el proyecto de la modernidad, dicho proyecto llevaba inscrito el mito del progreso, de la ciencia y de la emancipación.

En principio todo parecía más lógico de lo que resultó ser, puesto que el medio fotográfico me parecía el idóneo para explicar el desarrollo de las vanguardias, me parecía una pieza clave en la construcción del proyecto moderno porque sintetizaba muy bien las ideas de metodología, cálculo, y ciencia expuestas por los teóricos, al mismo tiempo que justificaba los cambios de percepción y la representación de las nuevas realidades ópticas que planteaban los movimientos artísticos de principio de siglo.

Sin embargo no acababa de entender por qué el medio fotográfico que había generado gran parte del discurso de la vanguardia no había sido entendido

²² Joan Fontcuberta. *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza y artificio*. Mestizo, Murcia, 1998. pág 20

como tal.

Estaba convencida de que el modo en que se usa un nuevo elemento técnico configura códigos visuales nuevos que poco a poco cambian la percepción del mundo y con ella los hábitos sociales, y no podía sino rastrear los análisis en torno al medio fotográfico para buscar a los cómplices y a los traidores de mis paranoias tecno-lógicas. Para descubrir el porqué un medio que estaba generando nuevas formas de percibir la realidad, no fue legitimado como medio artístico. La propuesta fotográfica modernista²³ que a mí me parecía muy

²³ Utilizo el término modernismo como sinónimo de vanguardia; en ningún momento cuando uso este término me estoy refiriendo a movimiento artístico español e iberoamericano, sino que más bien lo hago de un modo anglicista, anti-ideológico y puramente fotográfico.

“En los países de habla inglesa apenas se usa la palabra vanguardia, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, al hablar de las revoluciones poéticas y artísticas de este siglo se ha usado invariablemente la palabra modernism ... debido a la ausencia en los países de habla inglesa de movimientos artísticos que puedan compararse con los de Europa Occidental. Ni en Inglaterra ni en los Estados Unidos hubo algo semejante al futurismo, al cubismo, al expresionismo, al surrealismo o al abstraccionismo. Las excepciones serían tres: el vorticism, el expresionismo abstracto y el pop... Pero estos no pueden considerarse como movimientos sino que fueron tendencias derivadas de los estilos nacidos en Europa. (Y además son posteriores.) En el arte angloamericano no aparecen ciertos rasgos típicos de las vanguardias europeas: el ánimo revolucionario, los manifiestos, la noción de grupo militante.”

Rafael Argullol. “Cuando nuestro siglo sea ya el siglo pasado”, *¿Qué fue del siglo xx?*, *El Paseante* nº 23-25 1995. pág 21.

Es decir que utilizo este término con conocimiento de causa cuándo hablo de la imagen y el medio fotográfico, puesto que ésta aunque había construido los preceptos formales de todas las vanguardias (creo que existen montones de imágenes fotográficas

coherente a principios de siglo no había conseguido creerse a sí misma, no había llegado al *status* “artístico” que otros medios consiguieron.

Y ahora creo que esto fue porque las imágenes fotográficas siempre se leyeron como productos de máquinas, asociadas a la naturaleza del “arte mecánico”.

La nascita della fotografia, come tutta la sua storia, si fonda su un equivoco strano che ha a che fare con la sua doppia natura di arte meccanica: quello di esserere uno strumento preciso e infallibile come una scienza, e insieme inesatto e falso come l'arte. La fotografia, in altre parole, incarna la forma ibrida di un “arte esatta”, e insieme di una “scienza artistica”, che non ha equivalenti nella storia del pensiero occidentale. ²⁴

Para aclarar los orígenes de esta dicotomía entre “arte exacta” o “ciencia artística” que siempre ha estado asociada a la fotografía y para descifrar lo que se escondía detrás de esta propuesta inacabada, intenté revisar los planteamientos de autores que de una forma u otra analizaban la fotografía desde la posición formalista, para encontrar en ellos qué o quién había cortado las alas de la fotografía.

cubistas, constructivistas, surrealistas..., creadas con anterioridad al nacimiento de estos movimientos) no fue reconocida como obra de arte por las vanguardias.

Y porque creo que el término vanguardia no contiene algo que el término modernista sí hace: la idea de arte autista, encerrado en el formalismo. Y la idea de que la fotografía también puede ser un arte formalista y que hasta nuestros días ha sido un arte autista.

²⁴ Francesca Alinovi. *La fotografia. Illusione o rivelazione?*. Il Mulino, Bologna, 1981, pág 15.

- **Aportaciones discursivas de Walter Benjamin**

Creo que el principal causante de mis paranoias “tecno-lógicas” es Benjamín (1931)²⁵, él es el pionero de todos los análisis que se han realizado en torno a la fotografía como medio, de todos los que han creído en el potencial de una nueva tecnología como modificadora de la estética imperante y de todos los que piensan en la evolución de una tecnología como principal motor de la generación de imágenes nuevas.

Él es el primer autor que analiza imágenes pensando en la tecnología que ha sido utilizada para su formación, y al margen de que se pueda estar en acuerdo o en desacuerdo con algunas de sus ideas, es innegable, que su forma de hacer historia es producto de su tiempo, ya que como contemporáneo de la revolución industrial que es, como integrante del mundo moderno se plantea los cambios acontecidos con la nueva forma en que se construyen y distribuyen las imágenes en un momento determinado: en la era mecánica.

Todavía hoy es necesario reconocer que en ningún momento se olvidó, y de ahí parte toda su teoría de la reproductibilidad, de plantear el hecho de que con el nacimiento de una nueva tecnología: “las formas artísticas tradicionales trabajan esforzadamente en ciertos niveles de su desarrollo por conseguir efectos que más tarde alcanzará con toda espontaneidad la forma artística

²⁵ Walter Benjamin. *Discursos ininterrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987. (Primera edición en castellano 1973).

nueva”²⁶

Con estas palabras apunta de una forma implícita hacia la observación de que la tecnología puede tener una fuerza autónoma capaz de generar por sí misma nuevas formas de ver. Por ello, la construcción, el uso y los fines de los medios que generaban imágenes hasta el momento deben ser replanteados.

Planteamiento que vuelve a estar de actualidad ya que nos encontramos en una situación muy parecida: el nacimiento de un nuevo medio de producción, tratamiento y distribución de imágenes, el medio digital, que obviamente replantea algunos conceptos contruidos en torno a las imágenes.

Parafraseando a Bill Nichols²⁷: el poder de las imágenes cibernéticas propone una re-definición fundamental de la vida y la realidad, justo como, para Benjamín, la reproducción mecánica altera las concepciones del arte y los *standares* por los cuales nosotros llegamos a conocerlo.

Si las teorías de Benjamin están recobrando su valor actualmente es porque de algún modo dejaban entrever lo que sucedió a principios de siglo. De forma sugerida Benjamín apuntó hacia la idea de cambio en la historia de la pintura gracias al nacimiento de la fotografía: la pintura se vio obligada a evolucionar

²⁶ André Bretón citado por Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Ibidem* pág 49.

²⁷ “*The important issue here is that the power of cibernetic simulations prompts of such fundamental terms as life and reality, just as, for Benjamin, mechanical reproduction alters the very conception of art and the standards by which we know it*”.

Bill Nichols, “The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems”. *Electronic Culture*. Edited by Timothy Druckrey, Op. Cit., pág 134.

conceptualmente con la aparición de un nuevo medio capaz de generar imágenes diferentes, así se tuvo que esforzarse por liberarse de la carga referencial y esta liberación sólo la pudo realizar observando y re-absorbiendo todo lo que el medio fotográfico estaba produciendo a nivel material y perceptivo.



Derecha: Madame Devaucay, Ingres. Izquierda: Madame Gonse, Ingres.

Nótese cómo los retratos de Ingres, que fueron realizados con anterioridad al nacimiento de la fotografía, utilizan un color menos metálico que los realizados después de la aparición del daguerrotipo, y además cambian las poses por poses más instantáneas.

“Ante todo la fotografía ayudó al arte contribuyendo a perfeccionar la representación pictórica que ya no volvería a ser igual, si en un principio Ingres, Delacroix y otros se valieron de daguerrotipos para ejecutar sus óleos. ... más decisivo fue el abandono de las alegorías mitológicas por parte de los impresionistas y sus sucesores” ²⁸.

Después del abandono de las alegorías mitológicas vino la pérdida del carácter mimético en la imagen pictórica y esto sólo pudo suceder gracias a que la fotografía estaba produciendo un tipo de imágenes que el hombre por sí mismo no podía percibir, la nueva técnica fotográfica producía una serie de *ruidos* ²⁹ que hicieron replantearse a los pintores que la generación de las imágenes era, o podía ser, tan importante como lo qué mostraban. En estos

²⁸ Jorge Glusberg. “Anotaciones sobre Arte y Fotografía”. *Clic! El sonido de la muerte*. La Marca Editora, Buenos Aires, 1992. pág. 30.

²⁹ Aquí utilizo el término ruido desde la perspectiva de la teoría de la información intencionadamente, ya que posteriormente demostraré que no es correcta esta utilización ni cuando se habla del medio ni cuando se habla de imagen fotográfica. En éste momento he decidido utilizarlo así porque creo que la mayoría de los autores que lo utilizan para hablar de fotografía lo hacen desde la perspectiva de la teoría de la información y no del de la teoría de la comunicación. Y aunque no esté de acuerdo con esta noción de ruido, en este momento es más práctico utilizar dicho término que enumerar la serie de elementos formales y perceptivos que el medio fotográfico aportó al medio pictórico.

Asociado a canal, se entiende genéricamente por “ruido” cualquier perturbación en la transmisión del mensaje. Por tanto desde la perspectiva mecanicista, es el enemigo a combatir. Estrictamente no sería más que la alteración, por añadido, supresión o cambio de la energía que se transmite entre emisor y receptor... Por eso Shannon ... y todas las posiciones heredadas de su modelo lo sitúan sobre el canal.

F.J. Roda Salinas y R. Beltrán de Tena. *Información y comunicación, Los medios y su aplicación didáctica*. Gustavo Gili, Barcelona 1988. pág 70.

momentos la pintura se liberó del referente en pro del análisis de la construcción imágenes y el análisis perceptivo de las mismas. Produciendo un cambio radical en la manera en que eran entendidas las imágenes :“Al cabo de tantos siglos de pintura y escultura la imagen pasó de ser un hecho de re-presentación a uno de presentación.”³⁰



Arriba: Fotografía instantánea, Director de arte : Charles Spurgeon Borough High Street (1887),
Abajo: Pintura, Palace de la Concorde, Degas, (1875).

Nótese que el modo en el que Degas corta las figuras, no se había realizado con anterioridad en pintura, porque visualmente el ojo humano no recorta los volúmenes de ésta forma, esto proviene del concepto de encuadre: ver a través de un visor y de la formación de la imagen en una superficie pre-determinada, es decir que estos cortes de figuras en relación a la distancia al referente vienen determinados por la distancia focal y el formato de película.

³⁰ Jorge Glusberg. “Anotaciones sobre Arte y Fotografía”. Op. Cit. pág 29

Gracias al nacimiento de la fotografía pudo surgir el pensamiento moderno: las imágenes cambiaron de estatuto porque cambió la forma en que eran producidas, surgieron nuevas categorías de percepción de la imagen y así se produjo un cambio en la naturaleza del arte que hasta el momento había sido concebida en base a los principios de representación establecidos en el renacimiento.

Estos cambios afectaron tanto a los autores como a las reglas, configurándose un nuevo sistema de selección, un sistema de selección a través del equipamiento que afectaría a todos los ordenes de la vida social.

El sistema capitalista definió lo humano en relación a la máquina gracias a la vanguardia de la clase trabajadora. Y la forma de entender el mundo cambió gracias a la aparición de las posibilidades que ofrecían los sistemas de reproducción mecánica y a las evoluciones en los medios de transporte. La multiplicación de imágenes, entendida como la distribución por todo el mundo, junto con la reproductibilidad de las imágenes: entendida como la posibilidad de realizar varias copias de un mismo ejemplar, cambió naturalmente la forma de entender el mundo.

Y ésta es la mejor aportación de Benjamin si queremos reconstruir la historia de la imagen fotográfica dentro de la historia del arte. Aunque así se haya creído durante mucho tiempo, creo que ni su idea de reproductibilidad, ni la de multiplicidad han hecho mucho bien a la historia de la fotografía; pero si la de cambio. El medio fotográfico generó un tipo de imágenes diferentes a las existentes : “La naturaleza que habla a la cámara es distinta a la que habla a los

ojos”³¹, la fotografía puede ver cosas que los ojos no ven, y es de éstas cosas, de las que se nutriría la pintura para evolucionar.

A pesar de esto la fotografía no ha sido reconocida como arte o como integrante de las vanguardia culturales hasta un siglo y medio después de su aparición. Hasta nuestros días la fotografía era introducida en los museos como una disciplina especial y esto se debía al hecho de que hasta nuestros días la fotografía no ha sido reconocida como una herramienta entre las demás, como una herramienta capaz de generar discursos.

Ocurrió que “en el siglo XIX, la tradición de un naturalismo idealizado, heredado del Renacimiento pero adaptado a nuevas normas positivistas, asoció profundamente cuadro y reproducción. La fotografía apareció como agente ejemplar de esta relación. La exactitud mecánica de la imagen fotográfica satisfacía un criterio de objetividad positivista.”³²

El automatismo del medio fotográfico satisfacía el criterio de racionalidad científica y esta racionalidad científica y por tanto verdadera fue lo que llevó a la gran mayoría de personas a entender las imágenes fotográficas: como memoria y como documento, como presentación, como representación, como materia, como producto, y como lenguaje.

La lectura de una imagen como el producto de la máquina que la ha producido, fue lo que hizo confundir la reproductibilidad con la multiplicación,

³¹ Walter Benjamin . Pequeña historia de la fotografía. Op. Cit. pág 67.

³² Jean-Francois Chevrier. “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Op. Cit. pág 207.

la imagen fotográfica con el medio fotográfico y la generación de imágenes con su difusión.

“La reducción del mundo a la uniformidad de la imagen mecánica. Esta reducción era a la vez un estrechamiento de la percepción sobre las estrictas apariencias visuales, un desnudamiento de la imagen , una miniaturización ... que permitía una nueva multiplicación de la imagen ... fue esto lo que llevo a que se desarrollasen los medios de comunicación gráficos... Hoy la idea de reproducción se entiende generalmente como multiplicación.”³³

Benjamín como la mayoría del pensamiento moderno no pensó en las imágenes fotográficas, sino más bien en “la fotografía” en general, en imágenes generadas por máquinas. Esto es lo que lo encaminó a pensar que las fotografías sólo existen como productos específicos de un medio haciéndole descartar *el valor expositivo*³⁴ cuando habla de imagen fotográfica. Negando la posibilidad

³³ Jean - Francois Chevrier. Ibídem pág 207.

³⁴ Considero importante aclarar que no es lo mismo el valor expositivo de una imagen que el valor exhibitivo; el valor expositivo concierne a la consolidación de imágenes como obras dentro del mercado artístico y el exhibitivo a su capacidad para ser mostradas en cualquier marco socio-cultural. Es decir, que creo que confundir ambos términos, que es lo que hace Benjamin, es confundir el reconocimiento de imágenes como obras de arte por parte de ciertas instituciones con la capacidad que tiene una imagen fotográfica para ser difundida.

Walter Benjamín en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Op. Cit. pág 31, habla del valor expositivo como un valor de la fotografía y el cine que es *“lo que comienza a reprimir en toda línea a su valor cultural”*. Por lo tanto él piensa en valor cultural sólo como valor expositivo, olvidándose que las imágenes fotográficas pueden ser difundidas en marcos que no sean marcos expositivos, y que éstos construyen la cultura

que tiene la imagen fotográfica como cualquier imagen creada por otro medio de llegar a ser “una obra de arte”, negando la posibilidad a “las fotografías” de poder ser colocadas dentro de “un marco expositivo”, creo que él sólo piensa en la imagen fotográfica asociada a su “valor cultural” (multiplicación) y que en muchos casos, éste valor cultural ha impuesto un tipo de imágenes de acuerdo con el pensamiento dominante, es decir imágenes fotográficas documentales.

Aunque fuera cierto que “la fotografía” es esencialmente reproducible: “¿Qué fotógrafo, excepto algunas aplicaciones comerciales, hace una fotografía pensando en su carácter de reproductibilidad infinita?”³⁵ y si así lo hiciera: ¿Es que acaso no conoce ni controla el fotógrafo profesional las herramientas con las que trabaja?

Benjamín como tantos otros se olvida que “no se puede reproducir, propiamente hablando, sino una imagen.”³⁶ Luego el tema de la multiplicación a la hora de estudiar una imagen, es un tema que concierne a los sistemas de difusión de la misma, no a los de generación, y en el caso de que afectara estos, sería única y exclusivamente porque la producción de las imágenes estaría mediada por su difusión, es decir su generación sería coherente con su difusión.

tanto o más que los marcos puramente artísticos.

³⁵ Régis Durand. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pág 11.

³⁶ Jean Francois Chevrier. *El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica*. Op. Cit. pág 206.

- **El pesimismo de Benjamin: la negación de la historia del progreso.**

La colaboración de la fotografía con el arte no fue pasiva sino activa y aunque la pintura se creyera caminando por unos derroteros diferentes a la fotografía absorbió los códigos visuales generados por el medio fotográfico, sin saber en muchos casos que lo estaba haciendo.

Y es que la evolución, nunca viene separada de la selección, y no puede existir selección sin que se produzca una evolución, ni siquiera en los cambios que aparentemente son naturales. Explico esto porque considero que el error de Benjamin o de sus posteriores re-lecturas, está en la falta de optimismo generalizada, creo que fue un ataque de pesimismo y no otra cosa, lo que le impidió pensar a él y a todos los seguidores de sus teorías, en la evolución, lo que impidió que nos quedáramos con lo mejor de sus teorías, y por tanto utilizar y comprender el medio fotográfico como una salida: como cambio evolutivo y no involutivo.

Bloqueado por la supuesta pérdida del aura se olvidó que elegir es renunciar, pero que si uno tiene la oportunidad de elegir generalmente evoluciona aún en los casos que la elección sea incorrecta.

Con este pesimismo existencial Benjamin asesinó el concepto de creación e innovación evolutiva sugiriendo que “todo lo que se aleje de la tradición no

puede ser arte”³⁷, sin replantearse que esto no tiene por qué ser negativo.

Ilustraré la idea de que la selección siempre viene unida a una evolución y viceversa, con una historia a cerca de una especie biológica:

En Japón (1185) vivía un pequeño emperador llamado Antoku.

Antoku con sólo siete años era el jefe de un clan de samurais llamados los Heike, éstos samurais creían poseer los derechos ancestrales superiores al trono imperial, y ésta idea tan aferrada de su posesión de la verdad les había llevado a una larga y sangrienta lucha contra otro clan, los Genji.

Un día, el peor día de todos los tiempos para los Heike, éstos se lanzaron al mar Danno-ura con el pequeño emperador a bordo, y se dispusieron a luchar contra sus enemigos. Los Genji eran más y más preparados, con lo que los Heike iban siendo derrotados, unos murieron en manos del enemigo y otros se ahogaron.

La abuela del emperador que se encontraba a bordo decidió que ni ella ni Antoku caerían en los brazos del enemigo. Entonces, atando la bella cabellera negra de Antoku a su vestido blanco, lo agarró fuertemente por sus brazos y mientras decía “en las profundidades del océano está nuestro capitolio”, se hundió con el pequeño emperador debajo de las olas.

Toda la flota quedó destruida y sólo sobrevivieron cuarenta y tres mujeres que fueron obligadas a vender flores y otros favores a los pescadores cercanos

³⁷ Walter Benjamin. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Op. Cit. pág 27.

al sitio donde sucedió la batalla.

Los Eike desaparecieron casi totalmente de la historia. Y los pescadores dicen que los samurais Eike se pasean todavía por los fondos del mar Interior, en forma de cangrejos.

Curiosamente existen en este mar unos cangrejos cuyos caparazones se parecen asombrosamente a los rostros de los samurais. Cuando se pesca un cangrejo de éstos no se come sino que se devuelve al mar para conmemorar las tristes muertes de los Eike.

Este proceso plantea un bonito problema. ¿Cómo se consigue verdaderamente que el rostro de un guerrero quede grabado en el caparazón de un cangrejo?

Parece ser que fueron los hombres quienes hicieron la cara de los samurais.



Cangrejo Heike del mar interior de Japón.

Las formas en los caparazones de los cangrejos son heredadas. Pero entre los cangrejos, como entre las personas hay muchas líneas hereditarias diferentes. Supongamos que entre los antepasados lejanos de éste cangrejo surgiera casualmente uno con forma de rostro humano. Incluso antes de la batalla puede que los pescadores sintieran escrúpulos por comerse un cangrejo con cara de japonés. Al devolverlo al mar pusieron en marcha un proceso evolutivo: cualquier cangrejo con un caparazón corriente es comido por los pescadores, con lo cual no puede dejar descendencia, pero si el caparazón se parece un poco a la cara de un samurai lo devuelven al mar, con lo cual puede tener descendencia.

Con el paso de las generaciones sobreviven preferentemente los que se parecen a las caras de los samurais, hasta obtener en sus caparazones un rostro Heike feroz y enfadado.

Todo esto no tiene nada que ver con lo que los cangrejos desean, la selección viene impuesta desde la orilla. A esto se le llama selección artificial, ya que los hombres de forma más o menos consciente fueron creando este tipo de cangrejo. Los hombres, de forma no intencionada o deliberada han ido seleccionando durante años tanto las plantas y animales que desean que vivan como aquellas que deben morir. Si lo han hecho con especies vivas por qué no plantearse la selección natural o artificial con los modos y medios de representar una realidad y también con los términos en los que éstos han de ser comprendidos.

Si creemos que la naturaleza ha sido construida por un proceso evolutivo ejecutado y realimentado por la mano del hombre, cómo podemos mostrarnos incrédulos o negativos ante los cambios producidos por el uso de un nuevo

instrumento.

Así, con la aparición de la fotografía se van cambiando los esquemas establecidos en torno a la creación de imágenes y aunque en un principio se plantease la duda en torno a la posible “artisticidad” de la imagen fotográfica, lo que si que es cierto es que su invención; la aparición del medio fotográfico como “maquina” generadora de imágenes, modificó los esquemas perceptivos que estaban establecidos. Esto hizo que algunos artistas tomaran la fotografía como una liberación de la obsesiva carga referencial que había acarreado la pintura, y que otros la utilizaran como fuente generadora de nuevas formas.

- **El concepto de aura en base a la historia del medio**

Volviendo a la obra de Benjamin, ya que la considero clave para la formación de las diferentes teorías que se han forjado en torno a las imágenes fotográficas, me encuentro con su archi difundido concepto de aura. Concepto que creo que debo revisar ya que pienso que en parte es el culpable de que “la fotografía” haya sido entendida como “todas las imágenes fotográficas del mundo” con indiferencia de su uso o función.

Su punto de vista hoy nos puede resultar discutible, en lo concerniente a la pérdida del aura con la reproductividad, pero comprensible por la falta de distancia cultural en una época en la que se estaban asentando los sistemas de producción, reproducción, y distribución de imágenes. Hoy, a las puertas del próximo milenio, a todos nos parece que sus juicios de valor han quedado totalmente obsoletos. Nadie se atrevería a afirmar que las imágenes fotográficas carecen de “aura”. Pero intuyo que esta idea de “aura” que aflora en los planteamientos de Benjamin³⁸ nos sigue acareando más problemas de los que pensamos.

³⁸ Guido Julián Indij. “En busca del aura perdida”. *Clic! El sonido de la muerte*, Op. Cit. págs 34 y 35: sostiene que la pérdida del aura de la que hablaba Benjamin proviene de los condicionamientos técnicos de la época: el cambio del rito de toma basado principalmente en la relativa lentitud de la exposición a la instantaneidad de la formación de la imagen fotográfica.

Benjamín en *La pequeña historia de la fotografía*³⁹ hace una definición del “fenómeno aurático fotográfico” según una extraña serie de condicionamientos técnicos:

El no retoque: “ *cuando más tarde se generalizó el retoque del negativo (con el que el mal pintor se devengaba en la fotografía), decayó el gusto repentinamente*”

La toma fotográfica en estudio: “ *fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación*”

Las exposiciones largas: “ *El (tratamiento coherente de la luz) que, motivado por lo mucho que dura la exposición, es el que (da su grandeza a esos primeros clichés)*”

Y la forma oval de algunas fotografías antiguas: “ *Se trata de esa aureola a veces delimitada tan hermosa como significativamente por la forma oval, ahora ya pasada de moda, en que se recortaba entonces la fotografía*”

Para él en las fotografías primeras, en estas fotografías: “ *los hombres no miraban el mundo, como nuestro mundo, ... de una manera tan desarraigada... había entorno a ellos un aura, un médium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba*”

³⁹ Walter Benjamin, Op. Cit. págs 70-73.

Guido Julián Indij⁴⁰ sostiene que la noción de aura de Benjamin tiene su origen en la idea que Baudelaire desarrolló en 1865 tanto poética como teóricamente: “dicho concepto partía de la idea romántica de que un objeto se desprende en una determinada situación de una aureola que lo circunda alegóricamente. Benjamin adjudica un condicionamiento técnico a este fenómeno aurático y supone una decadencia del aura, cuando este fenómeno se opone a una evolución tecnológica dada, se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura, a través de la experiencia”.

Michelle Henning⁴¹ explica el término de manera un poco más explícita, como un puro problema de pensamiento y de estructura social. “Benjamin recogiendo el término de memoria involuntaria (de Marcel Proust y sus recuerdos de merendar magdalenas) en su ensayo *Sobre algunos temas de Baudelaire* sugiere que el aura es la sensación o impresión de la experiencia histórica, producida en el intento de amortiguar los “impactos” bruscos de la vida cotidiana moderna... por tanto cuando Benjamin escribe sobre la pérdida de aura, lo que se pierde no es lo real sino el falso *continuum* de la historia”.

Creo que todos todavía seguimos confundiendo el valor expositivo de la fotografía con su valor cultural, creo que todavía confundimos *el aura* de Benjamin en “La época de la reproductibilidad técnica” con *la memoria involuntaria* de Benjamin en “Sobre algunos temas en Baudelaire” y esto es lo

⁴⁰ “En busca del aura perdida”. *Clic! El sonido de la muerte*. Op. Cit. pág 34.

⁴¹ “Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica”. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Compilado por Martín Lister, Paidós multimedia, 1997, Barcelona, págs 300-301.

que nos lleva a entender la fotografía como un saco común dónde caben todo tipo de imágenes y por tanto de mercados.

Para entender esto es imprescindible clarificar los diferentes puntos de vista desde los que puede ser construido el concepto de aura, para comprender que tanto el planteamiento de Benjamin como los derivados de él carecen actualmente de sentido siempre que no estén considerados dentro de un posible mercado de la imagen fotográfica. Creo que cada mercado exige un nivel de aura y que el concepto sigue siendo tan relativo como los posibles mercados de la imagen fotográfica.

Situémonos por un momento a principios de siglo, tomándonos un café frente a Benjamín mientras él nos explica acaloradamente que:

*“En la era de la reproductibilidad lo que se atrofia es el aura de la obra, debido a que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición.(...) Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra (...) El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad(...)”*⁴²

‘Yo no podría negar el placer que sentí al ver las copias *dry transfer* de la obra de Irvin Penn en Julio de 1998, obra que conocía y que me parecía normal (fondo corrido blanco, luz difusa y flores), lo tenía todo para que a cualquier fotógrafo publicitario le pareciera una de las muchas fotografías de producto

⁴² Walter Benjamin “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, Op. Cit.

que cada día realizaba, también lo tenía todo para que cualquier historiador pensara que del trabajo de Blossfeldt al suyo había muchos años de diferencia y pocas innovaciones en cuanto a la forma de construir aquellas imágenes con el medio fotográfico, (los fondos eran impecablemente más blancos porque probablemente ya existían las mesas de luz, y por supuesto sus flores eran en color, película pancromática, no cómo los primeros trabajos de Blossfeldt que fueron realizados con película ortocromática y que fue esto una de las cosas ⁴³

⁴³ “ Para Blossfeldt fotografiar plantas no era más que un trabajo y nada más que trabajo... Aunque su nombre ocupe actualmente un puesto fijo en la historia del arte del siglo XX no eran estas sus intenciones. Blossfeldt enseñó durante más de treinta años en la escuela de artesanía de Berlín encargándose de reorganizar las clases de dibujo para artesanos y fabricantes, para conseguir una eficacia en el aprendizaje propuso la creación de una colección de modelos de plantas para el diseño ornamental, con el fin de que sirvieran para el aprendizaje de los alumnos y como bocetos de muestras de los fabricantes... Con este fin las imágenes tenían que ser muy limpias y sintéticas: recortes en los brotes que sobraban, luz difusa, fondo neutro..., así usando la fotografía de una forma rigurosamente sistemática y cómo método de reproducción utilizó medios técnicos y artísticos que no habían usado ninguno de sus predecesores... Asemejándose a los herbarios y catálogos farmacéuticos de finales de la Edad Media creo una contraposición absoluta con los modos de usar los medios en su tiempo: dominados por el horror vacui: nada podía quedar vacío, ninguna pared sin decoración, ninguna revista sin ornamentos...

Pero Blossfeldt nunca cayó en la cuenta de lo que estaba proponiendo con ese tipo de imágenes, fue el banquero y galerista Karl Nierendorf que se había formado en el dadaísmo y constructivismo el que al trasladarse a Berlín captó la estricta modernidad en el modo de fotografiar de Blossfeldt ... Publicando sus obras en 1925 con ocasión de una exposición, donde comenzó a denominarse a este estilo “Nueva Objetividad”... Hasta 1929 no se expuso ninguna fotografía de Blossfeldt y fue László Moholy Nagy el que las colocaría en un lugar destacado de la exposición sobre el vanguardismo en Stugart denominada “Cine y fotografía”.

que le llevaría a esas composiciones tan limpias, tan separadas del fondo, en una época en que “lo estético” no era ese realismo tan aséptico.



Derecha: Karl Blossfeldt, (1885-1902), Izquierda Irvin Penn, (1980).

Rolf Sachsse, *Karl Blossfeldt. Fotografías*, Benedikt Taschen, Colonia 1994.

El original también tiene una introducción esta vez de Karl Nierendorf y se publicó en Berlín en 1928.

No sería tan descabellado pensar que algunos alumnos de Blossfeldt o de su colaborador Meuer “el profesor de artesanía probablemente más influyente en el Segundo Reich” estuvieran habituados a trabajar con este tipo de imágenes en clase y repensándolas construyeran muchos principios conceptuales de la Bauhaus.

Que haya comparado a Penn con Blossfeldt, no ha sido solamente un recurso formal, Benjamín conocía sobradamente el trabajo de Blossfeldt y hasta llegó a escribir un artículo sobre su obra titulado “Novedades de las flores” que hacía referencias a la Nueva Objetividad y Moholy Nagy; este artículo nunca llegó a publicarse.⁴⁴

En este texto, cómo en otras de sus publicaciones, vuelve a salir una contradicción interna. A caballo entre las ideas de Moholy Nagy : La defensa por la técnica fotográfica como nuevo modo de ver y las formas estilísticas naturales, que en realidad es lo que planteaba Blossfeldt. La relación de Blossfeldt y la nueva objetividad fue casi un accidente, él no pretendía ser vanguardia, él sólo pensaba cómo tenía que fotografiar aquellas plantas para que fueran lo más descriptivas y claras posibles, para que sirvieran de modelo a sus alumnos. Fue el discurso de la modernidad y no él mismo lo que las convirtió en arte, en el arte “de la nueva visión”.

¿Por qué no le podía rebatir a Benjamin su idea?. Tenía argumentos suficientes para “explicarle” que su idea de aura era equivocada, que las *Flowers* de Irvin Penn carecían de aura, porque esa “supuesta aura” no residía dónde él pensaba, que para mí el valor de una obra de arte reside en la posibilidad de ver algo que no haya visto antes, algo que me rompa los esquemas de lo que yo pienso, algo que me mienta, algo que me haga pensar, algo que me haga sonreír., algo que me ilusione o algo que me emocione

⁴⁴ Se puede encontrar en la revista *Archivos de la fotografía* publicada por el Photomuseum Argazki Euskal Museoa, Zarauz, 1999

Pero la verdad era que aquellas flores que nunca habían movido ni un ápice de mi curiosidad en torno a lo que yo pensaba que era una “obra de arte”, empezaron a cobrar cierto sentido como obra vistas allí: en vivo y en directo. El procedimiento *dry transfer*: lo brillante en la superficie de la figura separado de lo mate del fondo. Un placer estético que desconocía, una técnica que nunca había visto, y que para mí representaba “el aura” de esas imágenes.

Con estos argumentos tan livianos como narrativos creo que podría empezar a convencerle de que el problema no residía en que un medio “mecánico” se utilizase para producir las imágenes, puesto que en este caso la supuesta aura residía en la propia tecnología.

Justo lo contrario de lo que él pensaba, era lo que a mí me ilusionaba. Era exactamente el modo en cómo habían sido realizadas esas imágenes lo que me parecía más innovador, lo que conseguía despertar mi curiosidad, lo que me estaba produciendo placer estético.

Sólo pude pensar que en cierta forma había pre-juzgado las palabras de Benjamin y que quizás tenía que entender exactamente a que se estaba refiriendo cuando hablaba de la pérdida del aura en la obra de arte al ser reproducida, quizás él ni siquiera pensara que la pérdida de aura ocurría en el momento de la generación de la fotografía, que no era la técnica usada para su formación lo que destruía su aura, sino quizás se estaba refiriendo única y exclusivamente a que en la reproducción de imágenes fotográficas se podían perder ciertos matices, como en este caso se había perdido el contraste del fondo mate con la superficie brillante de la figura en las reproducciones del catálogo. Es decir, quizás el sólo se refería a las pérdidas de aura en los procesos de impresión, no de formación de imágenes, el aura para él se había perdido en la

difusión de la obra no en la generación de la imagen.

Si así era, yo no podía negar que las flores de Penn carecían de sentido para mí en el catálogo, aquellas flores reproducidas no me comunicaban nada nuevo, no me parecían una nueva propuesta de imagen. Sin embargo en aquella exposición consiguieron recobrar el sentido.

Con esta confusa idea sobre la inexistencia del aura en la obra reproducida, creo que Benjamin suponía por un lado que el único medio de difusión posible para la imagen fotográfica era el medio impreso, y su único valor el valor cultural. Idea que a mi me parece descabellada en la época actual dónde las imágenes fotográficas se nos presentan en infinidad de soportes y son difundidas por medios de variada naturaleza. Hoy la proliferación del medio fotográfico en galerías y museos podía probar la reconsideración del valor expositivo de éste medio.

Estaba desconcertada con sus planteamientos y hasta llegué a pensar que sólo era un problema de clases, que a Benjamin le aterraba que las vanguardias artísticas apoyasen a las clases trabajadoras y decidió situarse en la posición de “élite”. Que su planteamiento no era más que un problema de tirada. De mercado del arte. A él como a la mayoría de los galeristas le aterraba la idea de que el arte no fuera de élites. No le gustaba que la fotografía ofreciera la posibilidad de hacer varias copias de un mismo original.

Pero, actualmente es el propio mercado, el mercado del arte el que dicta las normas sobre la tirada, el que regula y controla las copias. Ahora “los artistas” que trabajan para las galerías tienen que controlar la tirada o utilizar la herramienta fotográfica para hacer obras únicas.

El problema de la posibilidad de reproducción en la obra fotográfica ha llevado en muchos casos a los artistas que trabajan con este medio a superar los límites establecidos por otros medios. Basta con mencionar que mientras en escultura todavía se considera como original hasta la séptima copia realizada de un mismo modelo, la mayoría de los artistas que hoy trabajan con fotografía en el mejor de los casos “hacen una tirada de tres a cinco ejemplares” ⁴⁵. Esto no sólo prueba que los métodos de copiado y reproducción están controlados hasta el punto de que puede no existir variación alguna entre las distintas copias que hoy se pueden hacer de un original, sino que además, y esto es mucho más importante para darle un poco la razón a Benjamin al tiempo que le rebatimos su idea inicial: la fotografía aún hoy en día si quiere entrar en una galería o museo ha someterse a las reglas “elitistas” de ese mercado.

Pero en cualquier caso, esto no es un problema de la imagen fotográfica en sí y mucho menos de los sistemas de reproducción de una imagen. Esto es simplemente un problema que poco tiene que ver con la generación de imágenes. Es un problema de mercado, de un mercado muy específico en el que es utilizado el medio fotográfico para construir imágenes como una herramienta más.

Por si todavía nos queda alguna duda en lo referente a este tema, en el desfase cronológico de Benjamin, hay que apuntar que la fotografía como

⁴⁵ En las jornadas sobre fotografía del Escorial organizadas dentro de los cursos de verano de la Universidad Complutense en Julio de 1998, la galerista Juana Aizpuru explicó que cuando ella trabajaba con artistas que usaban el medio fotográfico para la realización de sus obras, sólo hacía tres copias de cada negativo, a la tercera cogía unas tijeras lo cortaba, lo tiraba y acababa con los problemas de la posibilidad de la “multiplicación” de la obra.

medio de producción de imágenes se encuentra instalada en las galerías y museos desde los años treinta, época en la que él escribe su famosísima obra, y que la mayoría de las fotografías que desde los comienzos de la fotografía eran concebidas para fines artísticos tenían un acabado refinadamente “aurático”.

Luego si el aura de la que hablaba Benjamin era “ese no se qué” sublime que se siente y hasta se puede percibir al ver una obra en una galería: correctamente copiada, en papel mate, y bien montada en un buen marco; simplemente tendría que haber mirado a su alrededor y conversado un poco con sus contemporáneos del grupo *I linked Ring* ⁴⁶ que precisamente se dedicaron casi exclusivamente a cuidar el acabado de las copias finales, los montajes y el espacio expositivo donde se mostraban sus fotografías. De potenciar y defender “el valor expositivo” de las imágenes fotográficas.

Es decir que si por casualidad lo que Benjamin me quería contar era ese momento de gloria que adquiere una obra al verla en la pared de un espacio público dedicado a la venta exclusiva de obras de arte y pensaba que las imágenes fotográficas no estaban hechas para estar allí, en los marcos expositivos, creo que llegó tarde, que se equivocó de tiempo, porque ya en su

⁴⁶ “I Linked Ring” (el anillo unido) fue un grupo de fotógrafos (De Meyer, Demachy, Fran Eugene...) que se unieron en 1892, entre los cuales formaban parte algunos alumnos de Robinson. Y aunque Robinson fuese un defensor de la estética de lo sublime, ya que por aquellos años se habían puesto muy de moda las teorías de Burke, el concepto que Robinson tenía sobre lo sublime difería por completo de lo que algunos de sus alumnos proponían. La idea de sublime de Robinson hablaba de imagen fotográfica como construcción y como mediación, mientras que la sus adormentados alumnos se quedaron tan sólo en la superficie, en la forma, en la estética. Volveré a este tema cuando trate las diferencias entre el pictorialismo y el pictoricismo.

época se había reivindicado que la importancia de una fotografía también residía en su intención, no únicamente en las características específicas de difusión que dicho medio había aportado.

Prueba de ello es el texto que ya en 1863 redactase la sociedad fotográfica de Marsella para conseguir que el ministro admitiese las obras de arte que fueran producto de la utilización de la herramienta fotográfica en la exposición de Bellas Artes.

“El argumento esgrimido por los firmantes explica que conviene hacer una distinción entre la ciencia fotográfica, que viene de la química, y el arte fotográfico, que simplemente es arte por el proceso fotográfico; evitando confundir el medio con la causa, el instrumento con el pensamiento que lo dirige: “El arte, en general, tiene como objetivo expresar externamente, a través de diversos medios, los pensamientos, los sentimientos, las pasiones del individuo. Sean dichos medios la escritura y la gramática, la perspectiva y el pincel, o la fotografía, el fin es el mismo (...) Por lo demás, el proceso en el arte es secundario. Lo esencial es la idea, es la selección del modo empleado para expresarla”.⁴⁷

El discurso de Benjamin, como muchos otros se centraba en una especie de determinismo tecnológico, y así quedaba encerrado dentro de los límites del propio medio.

Yo casi había caído en su trampa porque adoraba las *Flowers* de Penn así,

⁴⁷ Regis Durán. *El tiempo de la imagen*. Op. Cit. pág 50

en vivo y en directo, con todo su valor expositivo, pero aún así no podía renunciar a rebatirle sus argumentos dentro de los límites que él me estaba marcando, dentro del discurso de la propia “fotografía”.

Quizás yo no había leído entre líneas una idea que él dejaba flotando en el aire: la idea de que una imagen impresa no puede ser arte, o lo que puede ser una interpretación benévola de sus palabras : él se estaba única y exclusivamente refiriendo a esas pérdidas que habían sufrido las *Flowers*. Tenía que explicarme dentro de sus límites el porqué no tenía sentido ni su argumentación ni la mía.

Sin salirme del propio medio creo que el problema se reducía a nuestra ignorancia: ni Benjamin conocía a la perfección la técnica fotográfica, ni yo sabía lo que era un *dry transfer*, ni Penn realizó esas imágenes con la única intención de que se difundieran en medios impresos.

Es decir que el discurso de la emoción al ver una obra original carece de sentido si las obras son concebidas pensando como fin único en su difusión, si se conocen las fases por las que una fotografía u otro tipo de imagen tiene que pasar para ser difundida masivamente, conociendo a la perfección los sistemas de impresión o de transmisión (digital), la imagen puede ser creada para que no sufra pérdidas “auráticas” en dicho proceso.

Supongamos que estamos trabajando en el campo de la publicidad con el medio fotográfico; desde que recibimos el encargo sabemos que las imágenes que realicemos tienen que finalizar en un determinado soporte con un presupuesto de producción y difusión cerrado. A priori se sabe si la imagen final vendrá impresa en papel de calidad alta, media o baja, suponiendo que vaya

difundida sobre papel de impresión. Esto limitaría la reproducción de una determinada gama tonal: en papel de alta calidad podrían ser reproducidos cinco pasos de diferencia entre las luces con detalle y las sombras con detalle, en papel de calidad media cuatro y en papel de baja calidad tres. A priori sabríamos que sería absurdo iluminar con un nivel de contraste superior a los pasos que nos pueda dar la reproducción fotomecánica. Una fotografía que esté producida con el único fin de ser impresa, a no ser que busquemos exactamente que se pierdan los detalles en las sombras y en las luces tendría que ser iluminada pensando en su finalidad última. Es decir, que independientemente de que algunos materiales fotográficos nos puedan dar hasta una gama total de ocho pasos de diferencia entre las luces y las sombras con detalle si nuestro trabajo va a ser presentado mediante la impresión fotomecánica tendremos que ajustarnos a las posibilidades que el presupuesto y los medios de difusión nos ofrecen.

Pensando no sólo en las posibilidades de reproducción de los medios en los que serán difundidas sino en la finalidad para la que son creadas el concepto de “aura” concebido de una forma estática carece de sentido.

*“ Es el tiempo es lo que transforma a una fotografía en obra de arte o en documento... La noción de aura siempre necesita ser actualizada, repensada en función de las transformaciones que afectan al campo de la representación ... El aura no cesa de construirse al hilo del tiempo, al hilo de la re-sacralización relativa de las obras por el museo, al hilo de las transformaciones que afectan al campo de las imágenes. ”*⁴⁸

⁴⁸ Regis Durán, Ibídem. pág 25.

Si pensamos que un artista es una persona que busca nuevas estructuras con las que comprender el mundo y ordenar su sentido de la vida necesariamente tenemos que pensar que el concepto de “aura” tiene que estar en continua evolución a no ser que consideremos que todo permanece en la placentera quietud de la muerte.

Y si pensamos en el poder de cambio que una nueva tecnología tiene deberíamos preguntarnos dónde reside “el aura”, como propuesta discursiva, cada vez que se introduzca un cambio tecnológico y por ello cambie la producción de imágenes tipo. Creo que si concebimos así la idea de aura quizás podamos descubrir qué es lo que realmente ha cambiado en nuestra percepción y qué modificaciones se producirán en nuestro sentido de la realidad.

“El significado o el valor de una tecnología no es innato sino que está determinado por las formas en que es movilizada. En otras palabras, un avance técnico sólo adquiere significado a través de los “usos sociales” para los que se emplea” ⁴⁹

Concebir el aura como propuesta discursiva significa no sólo analizar las ideas de genio, autoría, singularidad, medio, institución, mercado, difusión, u obra de arte a las que hasta ahora se había asociado dicho concepto, sino que también significa entender las nuevas imágenes como nuevas formas de cultura que revisan, anulan, potencian, obvian o asumen los códigos establecidos.

Significa revisar las imágenes producidas por una técnica junto a nuestra conciencia histórica.

⁴⁹ Michelle Henning, “Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica”, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Op. Cit. pág 289.

- **La modernidad y la imagen mecánica**

El pensamiento modernista en fotografía no sólo fue construido por las teorías de Benjamin (1931). Existen personalidades de todos los campos que de una forma u otra contribuyeron a la creación de dicho pensamiento: los escritos de Moholy Nagy (1925) sin ir más lejos son una prueba preciosa de esa búsqueda dirigida hacia la especificidad, el procedimiento y el formalismo. La política de Stieglitz ⁵⁰ es una prueba irrefutable de la tendencia “fotográfica modernista” a hacer una historia del objeto propio, del sistema cerrado, y del gueto. Y de la filosofía Heideggeriana (1936)⁵¹, hay mucho que decir:

En “El origen de la obra de arte” él introduce una distinción fundamental entre cosa, medio y obra; y todo entra en ésta división menos el objeto tecnológico que está excluido, por que para él no puede ser ni cosa, ni medio,

⁵⁰ Cristopher Phillips en “El tribunal de la fotografía”. *Indiferencia y singularidad*, págs 63 a 85.

Expone que mientras que Stieglitz insistía en la total oposición entre las Bellas Artes y la Fotografía, Newhall sólo había puesto de manifiesto que la vanguardia europea había adoptado la fotografía sin mostrar ningún interés por explicar la situación de la fotografía en las Bellas Artes. Por esto Newhall no sólo fue destituido del cargo de director del departamento de fotografía del MOMA y sustituido por Stieglitz, sino que además fue tildado por millones de aficionados a la fotografía de “snob” y “presuntuoso”. Y fue así cómo Stieglitz por medio de su política fotográfica en el MOMA apoyaría la separación entre arte y fotografía que hasta hace poco hemos vivido.

⁵¹ *L'origine dell'opera d'arte*, Sentieri interrtti, Firenze, La Nuova Italia, 1977. Págs 3-69.

ni obra.

*“Non è una cosa perché per essa non esiste nessuna connessione necessaria tra materia e forma in vista dell’utilizzabilità; non è un’opera perché questa è la messa in opera delle verità mentre l’oggetto tecnico instaura il vuoto dell’essere ... La “cosa tecnologica”, e più ancora l’essenza specifica di ciascuna di esse, sembrano dunque collocarsi fuori dalla visione hedeggeriana, ma è proprio vero?... Heidegger fa una distinzione tra l’essere, l’ente e l’ente nella sua totalità; ogni manifestarsi dell’ente è anche un doppio nascondimento poiché in esso viene nascosto l’essere (o il misterio) e l’ente nella sua totalità (l’errere e l’errore); esiste in altri termini un essere che non appare mai e un ente che nel momento in cui appare nasconde l’essere e la totalità degli enti possibili che l’essere può manifestare... ma non è questa modalità dell’apparire che le tecnologie e più ancora le tecnologie elettroniche hanno reso possibile? ... Nella fotografia questa modalità dell’apparire tecnologico si verifica per prima volta: l’essere è qui la carta fotosensibile che viene nascosta dall’immagine che vi si genera (l’ente) la quale nasconde ancora tutte le altre immagini che avrebbero potuto essere e apparire (la totalità dell’ente)... le oggetti tecnologici sono l’esatto contrario di tutto questo che propone Heidegger”.*⁵²

Quiero explicar con todo esto, que debido a que a principios de siglo se comenzaron a pensar en las imágenes fotográficas, éstas fueron pensadas más

⁵² Mario Costa, *Della fotografia senza soggetto*, Costa & Nolan, Milano 1997, págs 23-25.

desde el medio que desde la propia imagen, como imágenes mecánicas y en muchos casos automáticas. Creo que éste ha sido uno de los mayores errores de base que las imágenes fotográficas han arrastrado hasta nuestros días y que tanto la teoría como la historia de la fotografía construidas en base a principios modernistas se han encargado de difundir. Actualmente y gracias a la aparición de imágenes generadas con los medios digitales esta idea ha comenzado a cambiar. “La teoría ha dejado de considerar sólo la estructura de apropiación en la ideología de lo que revelan las fotografías, para examinar las implicaciones implícitas en el acto de revelación”⁵³

En la mayoría de los análisis sobre fotografía se sobre-entendía que las imágenes hechas con este medio se generaban solas. Esto conducía a todos los análisis hacia una posición de lectura de la imagen anti-subjetiva. Los análisis se centraban en los instrumentos productivos y en la tecnología olvidándose de que dichos productos tecnológicos (las imágenes fotográficas) eran objetos y no medios.

Yo creo que un producto o una imagen siempre es un fin, y nunca el medio, el medio es lo que nos ayuda a construir el fin, y pero no puede ser más que el fin último.

Una fotografía es esencialmente una imagen y el medio fotográfico es de lo que nos servimos para crearla. Una cosa es el medio fotográfico y otra muy diferente la imagen fotográfica.

¿Qué es entonces “la fotografía”? Yo creo que es todos los medios

⁵³ Victor Burgin, *Indiferencia y singularidad*. Op. Cit. pág 36.

fotográficos posibles y todas las imágenes que han sido, son o serán generadas con estos medios con todos sus posibles usos o finalidades. Creo que las imágenes fotográficas perdieron su capacidad de comunicar precisamente por ser entendidas como imágenes mecánicas: la máquina se comió a los contenidos de la comunicación, el medio devoró a la imagen, y en la materia residió toda su esencia.

Si bien es cierto que esta idea sobre “la fotografía” fue decisiva para llevar a cabo el proceso de tecnificación que afectaría a todas las artes a principios de siglo, y que gracias a ella pudo desarrollarse toda la industria cultural, lo que también es cierto es que “la fotografía” al ser entendida de esta forma no pudo desarrollarse con plenitud contemporáneamente al resto de las disciplinas.

Las imágenes fotográficas al ser leídas como el producto de una máquina fueron consideradas como objetivas, verdaderas, documentales y esencialmente referenciales: “ocupando el lugar de todos aquellos cuadros, dibujos e ilustraciones que proporcionaban información sobre la realidad que representaban”⁵⁴ y así fue cómo la miope crítica de arte de tendencia claramente modernista vio la fotografía como si fuese el polo opuesto de la pintura absoluta olvidándose de que desde el nacimiento de la fotografía han existido imágenes

⁵⁴ Gerhard Richer en “Notas 1964-65”, *Ibidem*. pág19

Aunque le “*de lástima la fotografía*” porque “*está condenada a una existencia tan miserable a pesar de ser una imagen tan perfecta*”... “*por eso pinto y sigo pintando fotografías, porque lo único que se puede hacer con fotografías es pintar a partir de ellas*”.

Curioso el planteamiento de Richer ¿no?, ¿A qué se debe?, probablemente a que no separa imagen fotográfica de medio fotográfico y mucho menos piensa en la fotografía dentro del mercado del arte, su mercado.

fotográficas que no eran ni objetivas, ni verdaderas, ni documentales, ni referenciales. Creo que la mayoría de las historias de “la fotografía” se han construido en base a principios modernistas o renacentistas y es por esto por lo que muchos tipos de imágenes fotográficas que ahora parecen salir a la luz, y que han existido desde 1839, habían quedado en el olvido.

Como explica Regis Durán (1998)⁵⁵ la historia de la fotografía se confunde prácticamente con la del modernismo. Especialmente a través de la idea de una especificidad y de una autonomía cada vez mayores en el medio.

Y toda esta historia ha estado fundada en la mecanicidad de las imágenes.

*“ El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica (...) La reproducción técnica se acredita cómo más independiente que la manual respecto al original (...) El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico ”*⁵⁶

Benjamin no se planteó el concepto de máquina frente al de herramienta, no pensó que el operario y/o fotógrafo podía intervenir en las distintas fases por las que pasa un producto y/o fotografía y mucho menos que dicho producto podía variar según las cualidades del operario en el manejo de la máquina-

⁵⁵ *El tiempo de la imagen*, Op. Cit. págs 33-45.

⁵⁶ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Op. Cit. págs 20-21.

herramienta.⁵⁷

Creo que si la fotografía se hubiese entendido desde el principio de sus tiempos como una herramienta y no cómo una máquina, la historia de la fotografía y con ello la del arte hubiese sido otra.

⁵⁷ Colma Martín, en *La forma fotográfica*. Universidad Málaga, Colegio Arquitectos. 1986, entiende el medio fotográfico como una máquina-herramienta, inspirado en las teorías marxistas (Marx establece dos fases dentro del trabajo en primer lugar existía la manufactura, y más tarde, con la industria moderna impone la máquina-herramienta) explica que si la herramienta era entendida como la manipulación directa y manual, como aquella que permitía cambios de la idea original en el proceso, dando claramente una gran importancia al operario, la máquina es algo que realiza una acción automática, que realiza un objeto tal y como estaba proyectado. La máquina-herramienta sería entonces aquella en la que el operario puede actuar por las distintas fases por las que pasa el proceso de obtención de un producto y en la que su programación se hace en función de lo que se quiere obtener y de las cualidades del operario para su manejo.

- **Análisis de los conceptos de máquina y herramienta**

Llegados a este punto, considero importante aclarar cómo y por qué utilizo ambos conceptos en la presente tesis.

Según el Diccionario de la Real Academia Española:

La máquina sería un artificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza, un conjunto de aparatos combinados para recibir cierta forma de energía y restituirla en otra más adecuada, o para producir un efecto determinado.

La máquina-herramienta es la que por procedimientos mecánicos hace funcionar a una herramienta, substituyendo la mano del operario.

La maquinaria sería el conjunto de máquinas para un fin determinado.

Y la herramienta un instrumento, (por lo común de hierro o acero ya que proviene de *ferramenta*, *ferramentum*) con los que trabajan los artesanos en las obras de sus oficios. O el conjunto de estos instrumentos.

Según el Diccionario del uso de la Lengua Española María Moliner:

La maquina sería un conjunto de piezas con movimientos combinados con la que se aprovecha una fuerza para producir un trabajo.

La máquina fotográfica una maquina con que se obtienen fotografías.

La máquina-herramienta una herramienta movida mecánicamente en vez de por la mano del hombre.

La maquinaria un conjunto de máquinas, clase de máquinas, mecanismo, o conjunto de mecanismos que intervienen en el desarrollo o marcha de algo.

La herramienta es un objeto, (generalmente de hierro) que sirve para realizar algún trabajo manual.

Y la herramienta mecánica una máquina que realiza en un taller un trabajo mecánico; sería sinónimo de máquina-herramienta.

Según el Diccionario Larousse:

La máquina es un instrumento o aparato para realizar un trabajo.

La maquinaria es un conjunto de máquinas para un fin.

Y la herramienta es un instrumento, por lo común, de hierro o acero, con que trabajan los artesanos en las obras de sus oficios.

De lo que podemos deducir con estas definiciones es que salvo el diccionario Larousse, el resto entiende la máquina, no cómo un instrumento para producir algo, no como un útil, sino que la entiende como un objeto que trabaja solo. Esta es la misma definición que realizaría Marx sobre la máquina, como objeto de acción automática, que realiza un objeto tal y cómo estaba proyectado.

Es decir que mientras en las acepciones de máquina raramente aparece la

definición de instrumento, o de objeto con una finalidad determinada, en todas las definiciones de herramienta sí que aparece. También es cierto que todas las definiciones de herramienta, recogen la idea de que generalmente una herramienta está hecha de hierro, pero esto no es más que una idea que procede de sus raíces lingüísticas (*ferramenta*) y que sería insostenible actualmente si realizáramos un estudio de mercado sobre el uso del hierro para construcción de lo que comúnmente se han llamado herramientas.

Creo que también existe otra cosa muy destacable en las definiciones presentadas y ésta es la idea de trabajo manual, de útil artesanal o de uso de ellas para desarrollar oficios. De alguna forma estas ideas nos dan a entender por un lado que la herramienta exige una manipulación directa y manual, y por tanto permite durante el transcurso de su uso cambiar la idea original, permite al operario ser autor o co-autor del producto final. Y por otro lado existe también la idea de que ésta es más utilizada en la producción de artesanía que de arte.

Si pensamos que el arte no es ni un bien útil, ni un producto de consumo, desde luego el discurso estaría cerrado, porque ninguna obra artística podría ser realizada a través del uso de una herramienta. Pero tampoco podría haber sido realizada con el uso de una máquina. De aquí el nacimiento de la acepción Máquina-herramienta que debemos a las teorías marxistas: la idea de herramienta mecánica, herramienta porque el operario puede intervenir en las distintas fases por las que pasa el producto y su programación se hace en función de lo que se quiere obtener y mecánica porque puede funcionar sin la intervención del operario.

Con este razonamiento, muy bien podría haberle llamado durante toda la tesis al medio fotográfico la “máquina- herramienta”, pero ya que no quiero

adelantar parte del razonamiento general de la presente tesis, me limitaré a darles una idea totalizadora.

El Diccionario actualizado del uso de la lengua Española

Explica la máquina como un objeto fabricado y generalmente complejo, destinado a transformar una determinada energía en trabajo.

La máquina-herramienta como una máquina que por procedimientos mecánicos hace funcionar una herramienta, sustituyendo la mano del operario.

Y la herramienta como un instrumento que se emplea para realizar un trabajo manual.

Pero lo más relevante de éste diccionario es que apostilla esta definición con un “En general instrumento de trabajo”. Y algo todavía más significativo es que coloca como ejemplo de lo que significaría ser una herramienta la siguiente frase: “En cada caso Apple Computer pone en tus manos las herramientas más avanzadas para trabajar, comunicar y analizar”

Ejemplo, que siguiendo la línea argumental de esta tesis no puede ser más ilustrativo de lo que yo considero que es el medio y la imagen fotográfica: algo que sirve para trabajar, producir bienes de útiles o de consumo, algo que sirve para comunicar, expresar, construir, revisar, criticar, afirmar, negar, posicionar... contenidos culturales y algo que sirve para analizar, entender el mundo a través de las imágenes y el medio fotográfico y cómo ambos se co-construyen.

Es decir que a todas luces los publicistas de Apple Computer tienen claro que sus ordenadores no son máquinas sino herramientas, porque no crean

información o significación sino que se usan para trabajar analizar o comunicar.

Además de lo anteriormente expuesto, el teórico de la fotografía Vilem Fluser ⁵⁸ trata profundamente el tema de la máquina y la herramienta al hablar de fotografía.

Este autor parte de la base de que la cámara fotográfica es un aparato, un objeto cultural. Para él éstos pueden ser de dos tipos: a. “los que son buenos para el consumo (bienes de consumo), y b. los que son buenos para la producción de bienes de consumo (herramientas)”⁵⁹

Sin embargo aunque parece separar el significado de *aparatus* como algo que puede preparar una cosa o alistarse a una cosa, él defiende que la cámara fotográfica “se alista para tomar fotografías, está al acecho”⁶⁰, que tiene un carácter predatorio. Por eso defiende que “la cámara es una herramienta que oculta la intención de hacer fotografías”⁶¹.

Él considera a la cámara fotográfica una máquina porque aliena:

“Con la revolución industrial las herramientas se hicieron técnicas. Hoy día a las herramientas se les llama máquinas. ¿Entonces la cámara fotográfica es una máquina porque simula el ojo y recurre a la teoría

⁵⁸ *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990.

⁵⁹ *Ibidem* págs. 23-24.

⁶⁰ *Ibidem*, pág 23.

⁶¹ *Ibidem*, pág 24

óptica?. Cuando las herramientas se transformaron en máquinas, su relación con el hombre se invirtió ... Antes de la revolución industrial el hombre estaba rodeado de herramientas; después, fue la máquina la que se rodeó de hombres. Este es el significado preciso de revolución. Antes de la revolución industrial el hombre era constante y las herramientas variables. Antes, las herramientas trabajaban en función de los hombres; después, los hombres trabajaron en función de las máquinas.⁶²

Esto dividió a la sociedad en dos clases: los capitalistas, en cuyo beneficio funcionaban las máquinas, y los proletarios, quienes trabajaban en función de las máquinas para beneficio de los capitalistas.

Fluser con éste planteamiento podría dividir a los fotógrafos en foto-capitalistas y foto-proletarios y especificar que unos se encontrarían alienados, es decir trabajarían con máquinas, y los otros no estarían alienados porque se servirían de ellas.

Yo llamo herramienta a la fotografía (al medio y a la imagen) porque creo que llamándola herramienta suprimo todas las connotaciones marxistas que el concepto de máquina puede arrastrar, es decir que la llamo herramienta siempre que se use con un fin, que sea un instrumento. Siempre que cambie o construya el mundo. Es por eso por lo que difiero de la noción de Fluser, para él “ los aparatos no tienen la intención de cambiar el mundo sino de cambiar el significado del mundo”... “si el fotógrafo examina el mundo a través de la cámara, lo hace no porque esté interesado en el mundo, sino porque está en

⁶² Ibídem pág 25

busca de las virtualidades todavía no descubiertas en el programa de la cámara que le permiten producir nueva información.”, y yo creo que una máquina puede cambiar el significado del mundo o producir información, pero creo que es el uso en un determinado contexto lo que dota a esa información de contenido, por eso creo que el término herramienta esta mejor usado, porque es de lo que nos servir para cambiar el mundo.

Una herramienta para mí es un recurso, un medio y nunca un fin.

Y por tanto nunca puede ser “una caja negra”⁶³ ni una “herramienta inteligente”⁶⁴ por que creo que las reglas del juego no sólo las dicta el programa, como defiende Fluser, sino que el hombre tiene en primer lugar la posibilidad de intervenir en ellas: es decir construirlas o modificarlas, y en segundo lugar la posibilidad de elegir un aparato que se adapte a sus reglas.

No creo por tanto que “la libertad del fotógrafo esta restringida por las categorías de la cámara, porque la cámara está programada,⁶⁵ ni que “los criterios del fotógrafo estén inscritos en el programa de la cámara”, ni que “la

⁶³ “Una cámara bien programada nunca podrá ser completamente desentrañada por ningún fotógrafo, ni por todos los fotógrafos juntos. Ella es en sentido más amplio, una caja negra”. Ibidem, pág 29.

⁶⁴ “Las herramientas inteligentes, sustituyen el trabajo humano; emancipan al hombre de la necesidad de trabajar y lo liberan para jugar. La cámara es una herramienta inteligente, ya que produce automáticamente las fotografías” . Ibidem, pág 29.

⁶⁵ Ibidem , pág 34.

práctica fotográfica sea anti-ideológica porque esta sujeta a un programa”⁶⁶

Es decir que si la tarea para la construcción de una filosofía de la fotografía desde el punto de vista de la máquina, desde el punto de vista de Fluser, “consiste en demostrar que no hay espacio para la libertad en el reino de los aparatos automáticos, programados y programadores”, la filosofía de la fotografía desde el punto de vista de la herramienta consistiría en analizar la posibilidad de obtener la libertad perdida por la dominación de los aparatos mediante su uso.

“¿Es posible erradicar la estupidez de los aparatos?”⁶⁷

Si, pero no jugando contra los aparatos y forzándolos para que produzcan algo informativo, sino usándolos para comunicar.

Así que si se quiere sustituir el concepto de herramienta por el de utensilio o por el de instrumento en la presente tesis, se puede hacer, porque ambos son activos: se han ido adecuando al contexto y por tanto lo sustituirán.

Es por esto es por lo que pienso que si desde su nacimiento “la fotografía” hubiese sido considerada como un simple utensilio capaz de ayudar a construir imágenes no sería hoy, sino hace un siglo, cuando ésta se habría consolidado como medio artístico, como cualquier otra disciplina (pintura, grabado, escultura...) podría haber servido a estos fines, a la producción de imágenes que pudieran funcionar en el mercado del arte.

⁶⁶ Ibídem, pág 37.

⁶⁷ Ibídem, pág 73.

Pero como todo ha de estar unido, fue el “aire de tiempo” del momento de su nacimiento (1839) la que la consolidó como máquina y no como herramienta. Naciendo como nació, en plena revolución industrial, la sociedad no podía hacer otra cosa que comprender la imagen fotográfica como cualquier otro producto de la época. Como imagen mecánica, como proceso productivo creado para la democratización e integración de las masas urbanas. No haberla comprendido como medio mecánico y como imagen automática hubiese sido posicionarse fuera del sistema. Los teóricos habrían tenido que sobrevolar por encima de los tiempos que corrían, y probablemente hubiesen escrito novelas de ciencia ficción y no ensayos de vanguardia.

Particularmente opino que son mucho más geniales las novelas de ciencia ficción que los ensayos en torno a las artes y esto me hace pensar que en todas las épocas han existido mentes que no relataban presentes sino futuros, no sé muy bien si era porque entendían muy rápidamente lo que estaba ocurriendo y podían prever el futuro o porque no contemplaban el momento socio-cultural imperante. Por exceso de conocimiento o de ignorancia: algunos marginaban el sistema imperante y decidían producir fuera de sus esquemas. Creo que siempre han existido los delincuentes culturales, los que han ido a contracorriente o simplemente un paso por delante en la forma de entender y usar el medio fotográfico. Por eso creo que, absolutamente todo, siempre es relativo y por eso quiero demostrar que desde que existe el medio fotográfico han existido autores que no lo usaban como si fuera una máquina y que desde que existen las imágenes fotográficas han existido imágenes que no estaban generadas automáticamente.

La imagen mecánica es siempre relativamente mecánica y la máquina de

hacer fotografías es siempre relativamente una máquina. Todo depende de la intención, el uso o la finalidad. Definir las imágenes fotográficas como el producto de máquinas es creer en “la precisión científica y automática” del medio y por tanto restringir los posibles usos de este medio a los usos documentales. Pero esto sólo ha sido una de sus facetas porque “la fotografía” no sólo ha multiplicado las imágenes de la realidad, sino que ha realizado la imaginación colectiva: visualizando lo invisible y materializando lo inmaterial. Simulando realidades y creando ficciones.

- **De la maquina a la herramienta**

“La fotografia è la prima macchina che sogna ” ⁶⁸

¿Se puede juzgar una imagen con independencia de una cultura, de cualquier intencionalidad, uso o finalidad?

Confundir los productos del arte tecnológico con el medio con el que han sido generados es un error de base a la hora de abordar cualquier tipo de análisis. Y aunque esté claro que “la fotografía” ha pasado por una serie de transformaciones tecnológicas que han ido modificando todos los momentos de su realización: los modos de producir la iluminación, los materiales, la forma de copiar... y que todos ellos han predispuesto y suscitado “la visión fotográfica”, esto no significa que todas las imágenes fotográficas deban ser juzgadas dentro del propio sistema de generación de las mismas.

Entender la fotografía como imagen producida por una máquina es pensar en un medio de forma abstracta, metiendo en un saco común todas las fotografías que han sido generadas a partir del mismo medio sin replantearse ni el uso; ni la finalidad, ni la calidad de las mismas. Sería analizar o exponer juntas las fotografías que hace mi padre con las que hace Credwson, sería descontextualizarlas, hacer que pierdan el significado para mí y para cualquier espectador.

⁶⁸ Mario Costa, *Della fotografia senza soggetto*, Op. Cit. pág 103.



José Legido Gómez .



Credson (1992-97).

Este olvido acerca de la posibilidad de la intervención en el proceso de producción de imágenes fotográficas, que *a priori* a todos nos puede parecer irrelevante, ha sido el causante de que la mayoría de los análisis en torno a la imagen fotográfica tuvieran en común el pensamiento de mi padre, la idea de que la imagen fotográfica era producida automáticamente, que ni el medio utilizado, ni la forma de utilizarlo, ni el momento, ni el lugar, ni el fotógrafo, ni la finalidad, ni el uso que se le daban estaban construyendo el significado final.

Como se observa las fotografías de mi padre no muestran la posibilidad de intervención, cosa que a Credwson indudablemente no se le escapa.

Para reconciliarme con mi padre, y para que no piensen que soy una mala hija, les explicaré que la culpa no la tiene él porque él no es un teórico de la fotografía, sólo la usa para recordar aquellos maravillosos años, para tener constancia de que algún día eramos pequeños y nos llevaba de excursión. La culpa la tienen los autores de pensamiento moderno y renacentista. Estos, como posteriormente explicaré, centran su análisis de la imagen fotográfica única y exclusivamente en su capacidad “referencial”. Solamente leen en una fotografía lo que había delante de la cámara cuando se formó la imagen.

Las tan extendidas palabras de André Bazin: “Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora del hombre”⁶⁹, parecen haber hecho más daño a la teoría e historia de la fotografía y calado más hondamente en ésta, que las mismísimas ideas de Benjamin

⁶⁹ André Bazin. “La ontología de la imagen”. *Problèmes de la Peinture* (1945), compilado en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

constantemente cuestionadas y revisadas por la mayoría de los autores que han escrito sobre fotografía.

Pensar en la fotografía como una imagen generada por una máquina no significa otra cosa que asumir una serie de ideas que son absolutamente cuestionables: la idea de que las fotografías se generan solas, la idea de que el medio fotográfico es un medio objetivo, la idea de “cientificidad”. Nos conducen a cuestionarnos si cabría la posibilidad, si pensamos que el medio fotográfico es un medio mecánico, que existan imágenes fotográficas subjetivas, ilusionísticas, mentirosas, míticas, mágicas o simplemente ficticias.

Tanto la idea de automatismo como la de objetividad que siempre se han asociado a la fotografía es lo que la ha llevado a ser durante mucho tiempo producida y leída como “espejo de la realidad”.

A mostrar una “realidad” que se daba por hecho que era “la realidad”⁷⁰ por la forma en que se pensaba en el medio fotográfico, sus imágenes aparecían como retazos de esta “realidad” que se consideraba que no había sido mediada.

La fotografía se definió así como un medio que no era analizado por sus fines, sino simplemente por su existencia. Por un lado su automatismo proponía una imagen objetiva: no se cuestionaban las mediaciones de la representación de la realidad y en base a este esquema de pensamiento quedaba poco margen para cuestionarse la pluralidad en sus usos y en sus manipulaciones. La inexistencia de diferentes puntos de vista en la utilización del medio fotográfico

⁷⁰ Para entender el concepto de “la realidad” nada mejor que leer a Paul Watzlawick, *La realidad inventada* de Paul Watzlawick y otros, Gedisa, Barcelona, 1993.

y en la lectura de las fotografías, condujo a que no se pensara en ella como una herramienta. Y por esto solo se pensó en la formación de la imagen y nunca en quien, cómo, cuándo y para qué había sido realizada una imagen.

En primer lugar esta idea de medio mecánico situó a la fotografía dentro de los análisis de las teorías de la información y posteriormente la heredaron las teorías de la significación, sin poder ser abordada por las teorías de la comunicación, ya que éstas no centraban tanto sus análisis en el sistema sintáctico y en el semántico, sino que desplazaban su importancia hacia el análisis del sistema pragmático.

Creo que el medio fotográfico no puede ser entendido como un medio con posibilidades comunicativas si no se lo separa del carácter de máquina, si no se cuestiona su existencia como herramienta. Porque el significado de una señal no se construye única y exclusivamente con el sistema de generación de la misma, no lo construye la máquina, sino que para que una señal signifique, ésta ha de ser entendida por su destinatario, ha de ser decodificada. Y por tanto, para que una imagen fotográfica llegue a significar es importante cuestionarse el uso del medio como una herramienta.

“Entre una máquina y otra, la señal no tiene capacidad significativa alguna... En tal caso no hay comunicación, hay sólo paso de información,... la comunicación ha de ser de humano a humano y de acuerdo a reglas conocidas”⁷¹

El modelo informacional de las primeras investigaciones sobre los medios

⁷¹ Umberto Eco, *Tratado general de semiótica*, Op. Cit. pág 24.

se basaba principalmente en establecer el modo más económico y eficaz de transmisión de mensajes, a éste le sucedió el modelo semiótico informacional que surgió al introducir en el modelo anterior el problema de la significación. Según dicho modelo lo que se estudian son los procesos de codificación y descodificación de los mensajes. Después de esto se empezó a desarrollar la socio-semiótica “que sustituye la superficie de los signos y la comunicación por el sistema y la significación, así se va cambiando la información como valor por la valorización del saber”⁷², cambiando radicalmente el punto de vista establecido entorno a los medios y su articulación dentro de otros sistemas.

En los análisis de tipo matemático-informacional, al igual que en los análisis de contenido se presuponía que los significados de contenido eran compartidos por el emisor y el receptor, se estudiaba el sistema de comunicación como un sistema cerrado, y por eso se presuponía que el significado de un mensaje era inherente al mismo mensaje. Creo que todos los análisis sobre el medio fotográfico que no se cuestionaban la posibilidad de que dicho medio fuese una herramienta y no una máquina, estaban abordando el medio fotográfico desde estas perspectivas.

Sin embargo si somos capaces de analizar el medio fotográfico dentro de otros sistemas, como herramienta que sirve para construir discursos y no cómo máquina que por sí sola construye significados, habremos conseguido pasar de la teoría de la significación a la teoría de la comunicación, analizaremos los puntos de vista desde los cuales se observa el hecho comunicativo, pasaremos

⁷² Roberto Grandi, *Texto y contexto en los medios de comunicación*, Bosch, Barcelona, 1995, pág 23.

del análisis de contenido al análisis del discurso, del análisis cuantitativo al cualitativo y del análisis del mensaje encerrado en su propio sistema de generación al análisis del mensaje dentro de un determinado contexto, es decir a la posibilidad de cambio de contenido del mensaje según los contextos de recepción.

Y en segundo lugar entender la imagen fotográfica como el producto de una máquina, como aquella que convierte automáticamente un referente en una imagen, es admitir que porque el medio fotográfico necesite de un referente lumínico para poder formar la imagen, dicho referente no está manipulado, no está mediado o no puede haber sido construido. Es confundir el referente con su imagen. Es confundir una fotografía con el objeto fotografiado. Es presuponer que “las fotografías” no mienten.

Y las teorías de la comunicación ... “estudian todo lo que puede usarse para mentir” ⁷³

Básicamente lo que plantea Eco en su Tratado de Semiótica General es precisamente el análisis de imágenes como textos abiertos, una apertura hacia las posibilidades de interpretación de una imagen (cómo verdadera o falsa, como realista o ficticia, como mimética o abstracta, como documental o no ...) según las circunstancias específicas de los contextos de recepción.

La noción central sobre la que se articula su modelo es la descodificación. Si los anteriores modelos informacionales estaban organizados en torno a la generación de imágenes, el modelo comunicativo lo que plantea es el análisis

⁷³ Umberto Eco (1976), Op. Cit. pág 22.

del contexto como conformador del significado.

Creo que en gran medida el punto de vista informacional, potenció el carácter de medio mecánico, fue lo que hizo que la fotografía fuese leída siempre como imagen referencial.

La mentalidad modernista la que potenció este tipo de lectura.

Si pensamos en los primeros años de aparición de la imagen fotográfica podemos observar que este punto de vista no existe. En aquellos momentos no existía el cuestionamiento de “la veracidad” asociado a las imágenes, porque todo el mundo asumía que el referente del que se había partido para realizar una imagen era una cosa y la imagen otra, la tradición naturalista del XIX no se podía plantear el lenguaje de la ficción. El romanticismo comienza a separarse de los cánones académicos y de los tópicos estilísticos, pero no para construir ficciones sino para convertir sus obras en testimonios de verdad, en expresión directa de la relación con la naturaleza, en lenguaje de la verdad.

Esta búsqueda de la relación directa con la naturaleza, “de lo sublime”, en el momento en que estaban naciendo las ciudades, no era otra cosa que una huida de la realidad cotidiana. La única forma de salir de la alienación era el retorno a la naturaleza.

En estos momentos no se plantea que un giro lingüístico pueda estar unido a la construcción de otras realidades, porque no estaba unido el concepto de realidad al de imagen. Por aquel entonces estaba mucho más claro que en la modernidad que la realidad era la realidad y la imagen era la imagen, y por esto en los comienzos de la imagen fotográfica existen un gran número de

fotografías construidas. El *atrezzo*, la pose, la ambientación, el fotomontaje y el retoque eran prácticas comunes en la fotografía del XIX.

El referente de la imagen podía ser construido o retocado porque esto no suponía un cambio de concepto en el modo en que eran entendidas las imágenes.

Pero con la aparición del concepto de fotografía como medio mecánico, esta idea se diluye, dejando paso a una causalidad aterradora entre la realidad y la imagen. Lo que el concepto de medio mecánico en la generación de imágenes planteaba era la posibilidad de copiar la realidad sin la interpretación humana.

Si lo que potenció el positivismo era la relación directa con la naturaleza sin intermediarios, estaba claro que el medio fotográfico entendido como un medio mecánico podía conseguirlo muy fácilmente. Y así, poco a poco, se fue confundiendo la realidad con su representación. Se fue diluyendo la diferencia entre apariencia y realidad, entre referente e imagen.

Cómo consecuencia de esta no diferenciación entre realidad e imagen nacieron las vanguardias, se produjo un giro lingüístico porque lo importante ya no era el contenido de la representación, el objeto de referencia, sino el funcionamiento de la máquina, el manejo de la herramienta.

*“La pintura se convirtió en un signo que ya no se parecía al objeto de referencia y que a pesar de todo, representaba... La imagen cubista no se parece al objeto que representa, pero sigue representando un objeto”.*⁷⁴

⁷⁴ Valeriano Bozal, “Arte contemporáneo y lenguaje”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 1996, págs 20-23

El arte se convirtió en el arte de la percepción y los contenidos de comunicación se redujeron a sistemas de producción de imágenes.

Por esto no es de extrañar que la mayoría de los teóricos postmodernistas pensaran que se habían perdido los valores esenciales de la vida. Todos ellos pensaban que se había construido una nueva realidad del mundo cuyo único contenido parecía ser el proceso productivo: la manera.

Creo que aunque actualmente se utilice el término postmoderno desde disciplinas muy heterogéneas y con posiciones teóricas muy diferentes, todos los autores lo utilizan para señalar las limitaciones de lo que las vanguardias artísticas de principio de siglo proponían. El agotamiento temporal y teórico del programa moderno.

En las ciencias sociales a finales de los sesenta existían tres corrientes de pensamiento que señalaban este agotamiento del programa moderno: La sociología neo-conservadora americana encabezada por Bell, la teoría crítica alemana re-constructora reformista encabezada por Habermas y el post-estructuralismo de-constructivista francés desarrollado por Lyotard.

Para Bell con la aparición del consumo de masas, la publicidad y los créditos, se rompe el principio de ahorro, la moral puritana cede el paso a los principios hedonistas y el individuo se entrega al placer y al consumo.

Si en el modernismo predominaba el individuo competitivo, la sociedad conformista y la fe en el futuro técnico y científico apoyado por la ética protestante que promulgaba el amor al trabajo; en el postmodernismo se rompe el marco de las esferas de valor y se crean tres ordenes fundamentales: 1. la

producción y la tecnología regidas por la eficacia y la productividad. 2. El poder y la justicia regidas por la igualdad. 3. El hedonismo como valor principal: el placer y estímulo de los sentidos como fin último de la vida. Esto produce una falta de confianza en el futuro y con ello un deseo de vivir el presente, lo que lleva a una búsqueda por una mejor calidad de vida del individualismo y de la potenciación del narcisismo. Para Bell la solución está en que se restablezcan la ética y la disciplina como sustitutas a la falta de religiosidad.

La teoría de Habermas⁷⁵ es una respuesta directa a la visión de Bell. El proyecto de la modernidad, pasa de ser causa perdida, a proceso recuperable, siempre que esté basado en teorías de reconstrucción y se eliminen sus aspectos patológicos. Él explica que en la modernidad se ha producido un proceso selectivo de racionalización, dónde hay una razón determinada que prevalece, invadiendo y deformando la vida cotidiana. Ahora sólo se trataría de someter esta razón a una crítica para entender cómo se ha gestado la crisis del estado de Bienestar y así poder optar por una re-formulación. Es decir que se puede tender a una racionalización del mundo con fórmulas diversas, con fórmulas distintas a las históricas.

Y Lyotard⁷⁶ centra su análisis en la aparición de nuevos lenguajes surgidos

⁷⁵ A. Guiddens, M. Jay, J. Habermas, T. Mccarthy, R. Rorty, A. Wellmer, J.

Whitebook, Habermas y la modernidad, Cátedra, Madrid, 1988.

Jürgen Habermas, *Ciencia y técnica como ideología*, Tecnos, Madrid 1984.

Jean Baudrillard, D. Crimp, H. Foster, J. Habermas, Jameson, R. Krauss, C. Owens, *La postmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985.

⁷⁶ Jean-Francois Lyotard, *La condición postmoderna*. Informe sobre el saber, Cátedra, Madrid, 1984.

por la multiplicación de las máquinas de información y por los nuevos modos de circulación de conocimientos. Partiendo de la base de que las transformaciones tecnológicas median la naturaleza del saber, las nuevas investigaciones han de estar adecuadas a la traducibilidad de dicho saber, a la comprensión del lenguaje de la máquina. El saber será producido para ser vendido y consumido, por tanto deja de ser un fin perdiendo su valor de uso. El saber como principal fuente de producción y por tanto como principal problema de legitimación. ¿Quién decide lo que es saber y no lo es?. El saber ya no es ciencia ni conocimiento, ahora es también saber -hacer, saber- vivir, saber- escuchar... Esto permite que sólo puedan existir “buenas” actuaciones ante diferentes discursos, ya no se juzga, sólo se valora, se compara, o se decide. La legitimación científica sólo existe por consenso de expertos. Se produce una deslegitimación en todas las áreas de conocimiento produciendo una tendencia hacia la innovación de las reglas que dan validez a un discurso.

Los conservadores, los de-constructores y los reconstructores reformistas, vaticinaron “El fin de la Historia”⁷⁷ porque pensaban que estábamos en “La era

Jean-Francois Lyotard. *La Postmodernidad (explicada a los niños)* Gedisa, Barcelona, 1994.

⁷⁷ Gianni Vattino. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1986.

“Debido a la pluralidad de discursos culturales y a fragmentación del discurso racional unitario la ciencia vista como una historia unitaria dirigida hacia un fin, ha sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación”.

del vacío”⁷⁸.

Creo que todos ellos encerraban un cierto resquemor, una especie de visión pesimista del mundo o una filosofía de vida en torno a la imagen que ya ha comenzado a cambiar. Por esto y porque creo que es mucho más positivo ver el postmodernismo como una crítica de los ideales modernistas es por lo que no me gusta llamarle al pensamiento actual pensamiento postmodernista. Y por lo que lo llamo cibercultura o subconsciente virtual. Creo que todo lo que se deconstruye luego tiende a volverse a construir. Y quiero pensar que ya hemos empezado esa construcción, que la fase negativa postmodernista ya está superada y que los principios de milenio no pueden ser pesimistas.

La desesperación siempre viene un poco antes, cuando se sabe que las cosas van a cambiar pero aún no se sabe muy bien cómo, ahora que nos toca convivir con las nuevas tecnologías las asumimos con mucha más alegría y con mucha menos inocencia de la que pensábamos.

Ahora gracias a la masiva implantación de los medios digitales el miedo a

⁷⁸ Gilles Lipovetsky . La era del vacío. Ensayos sobre el individuo contemporáneo, Anagrama, Barcelona, 1986.

“Con la revolución individualista guiada por los valores hedonistas se produce la revolución del consumo y el abandono de los ejes de la vida moderna llevándonos a una situación de vacío sin ídolos ni tabúes... La lógica del vacío se caracteriza por: la comunicación por la comunicación, la seducción como lenguaje y la persuasión como integrador social, nos hace abandonarnos a la indiferencia porque ya no pretende enseñarnos nada , abandona el saber para acercarnos a participar, o interesarnos, y por saturación nos conduce a la indiferencia”

la tecnología se está superando y esto es lo que está cambiando la esencia de las imágenes.

Si se asume la condición de prótesis perceptiva de una nueva tecnología, la naturaleza de las imágenes que ésta genera tiene que cambiar, las imágenes dejan de referirse al propio medio para referirse a otras realidades, a otros sistemas fuera del propio sistema de representación, su fin último ya no es la presentación de una realidad perceptiva nueva, como lo era en el modernismo, su fin último es “usar para”.

Generalmente lo que construye nuestra realidad (filosofía de vida positiva o negativa) no es un nuevo medio en sí, aunque éste sea el motor, puesto que sin su aparición no habría nuevo discurso, sino más bien es el modo en que una sociedad le da uso, la forma en que se construye con él la apariencia de las cosas y personas, la manera en que se configura con él la imagen de la realidad.

Y mi mundo como el de todos ya no se basa en premisas ni de verdad, ni de realidad, ni de automatismo, sino en modelos de comportamiento que la mayoría de las veces no son más que modelos de apariencia.

El medio fotográfico ha sido considerado durante mucho tiempo el modelo ideal para representar realidades tangibles, pero no porque ésta fuera la auténtica naturaleza de dicho medio, sino porque entonces todavía existía el concepto de realidad única: medible, narrable, incuestionable.

Por eso creo que la única salida en la actualidad si se quiere seguir trabajando con el medio fotográfico es empezar a cuestionarse el porqué de una serie de cosas que siempre han estado asociadas a dicho medio empiezan a

cambiar. Y si realmente están cambiando por la introducción de los medios digitales qué visión del mundo es la que nos están ofreciendo.

Todo parece apuntar a que el cambio más significativo ha sido el uso del medio fotográfico como máquina de reproducción de la realidad al de herramienta de creación de nuevas apariencias, o de nuevos discursos.

Las fotografías han pasado definitivamente de ser consideradas imágenes mecánicas producidas por máquinas a considerarse como una imágenes construidas producidas por herramientas, y es precisamente esto, la adquisición del carácter de herramienta lo que ha hecho que se legitimara a la imagen fotográfica dentro del mercado artístico.

Capítulo 2

Análisis de las teorías construidas en torno a la especificidad del lenguaje fotográfico

- **La transformación de ruidos en códigos comunicativos**

“No es de extrañar que en una época en la que la eficacia de las máquinas se consideraba una virtud esencial, una máquina con la que la naturaleza misma plasmaba sus propias imágenes cobrase autoridad suficiente para influir de manera fundamental en el arte”⁷⁹

La fotografía como medio nuevo que fue, utilizó herramientas nuevas, que generaron unos códigos visuales nuevos, que reutilizó la pintura para su liberación. Con la aparición de la fotografía se amplía tanto el campo de lo representable como los modos de representación. Representar el mundo con nuevos materiales supone en unos casos re-descubrirlo por completo y en otros exponerlo desde otro punto de vista.

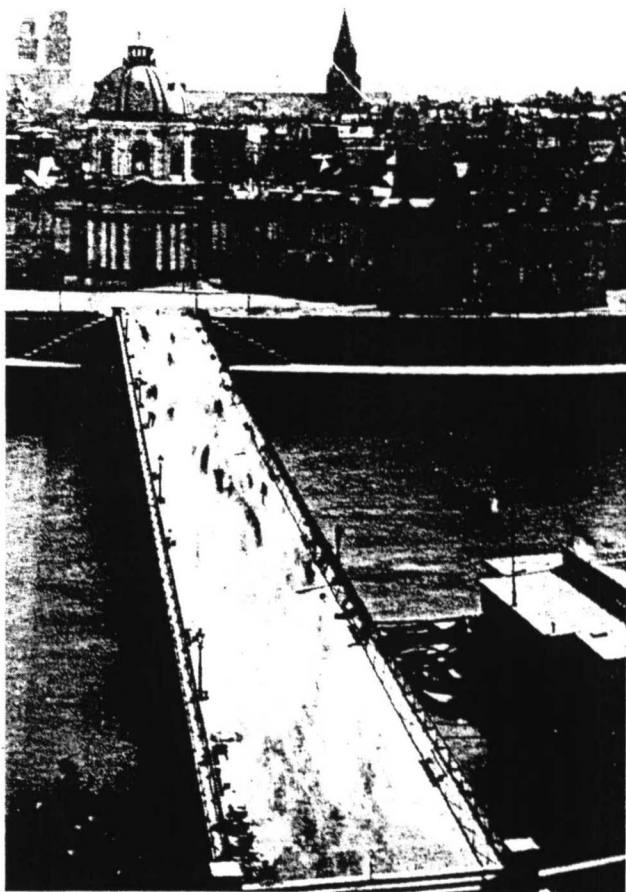
“Las peculiaridades menos evidentes de la fotografía pero intrínsecas fueron incorporándose en el vocabulario de la pintura y el dibujo”⁸⁰. Los comienzos de la historia de la fotografía (de 1845 a 1900) están plagados de ejemplos que prueban lo que hicieron el impresionismo, el cubismo, el constructivismo, el futurismo, o el dadaísmo. No fue otra cosa que asumir los

⁷⁹ Aaron Scharf. *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994. pág 15

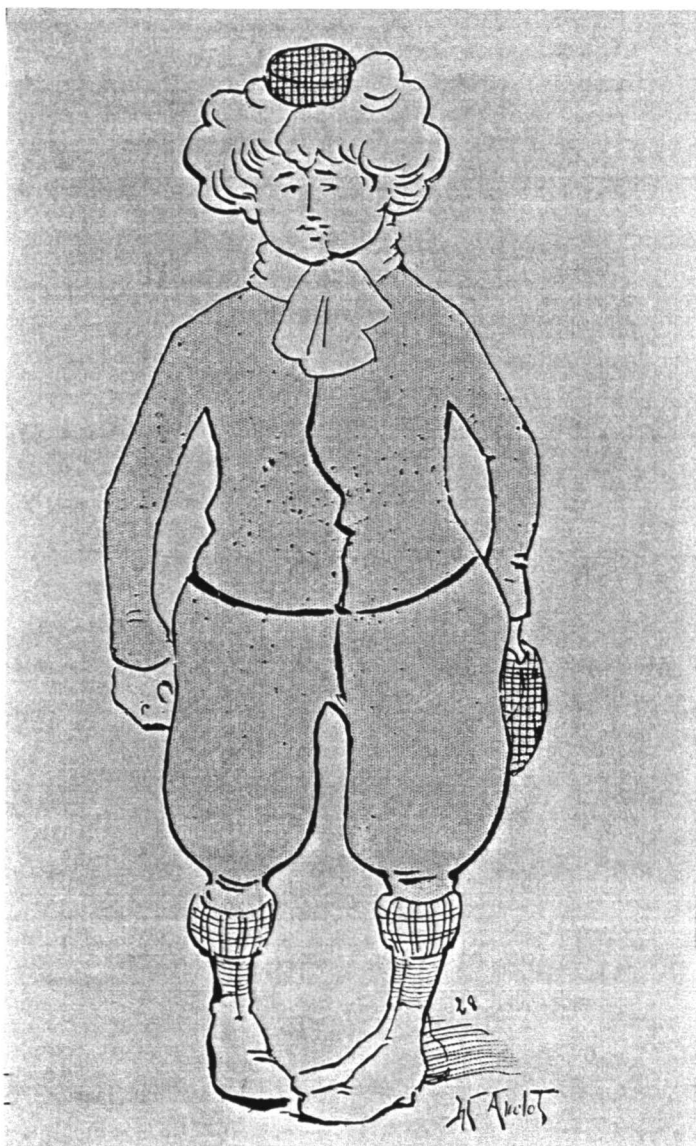
⁸⁰ Ibídem, pág 14.

“ruidos” fotográficos como principios básicos para modificar la forma y con ello el concepto de la producción de sus imágenes.

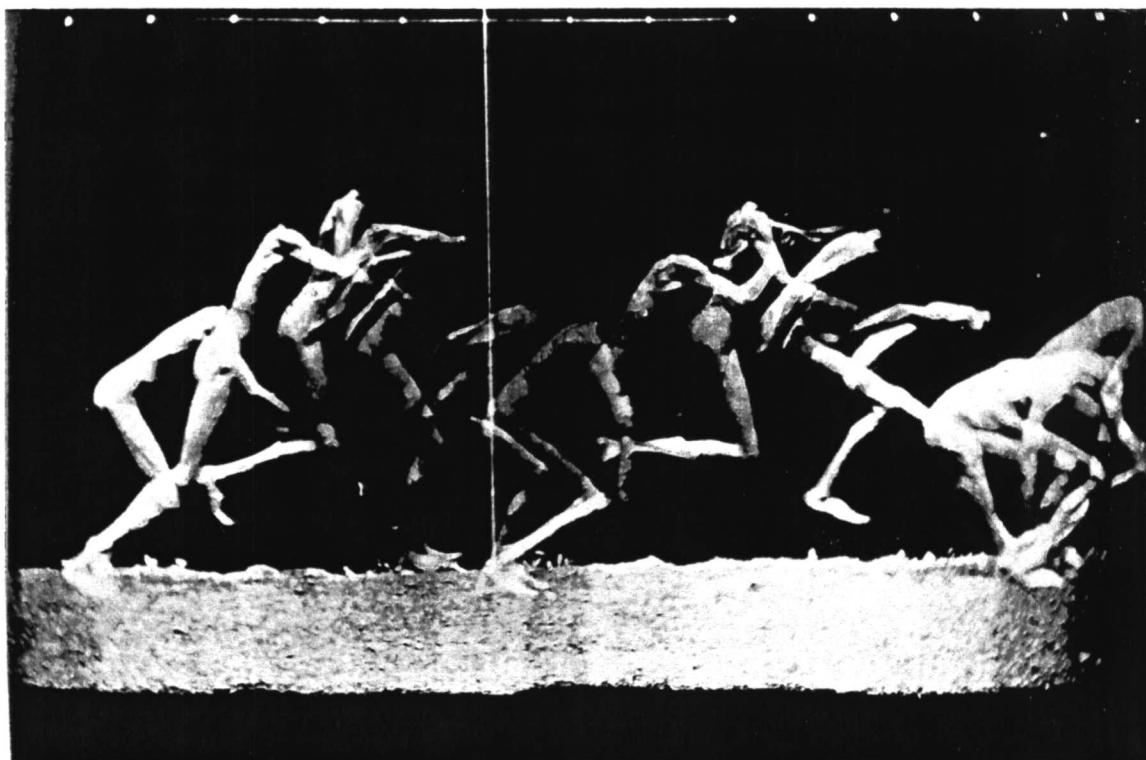
Prueba de ello son estas imágenes fotográficas cuya realización fue anterior a cualquier movimiento artístico de los citados que indudablemente ya muestran las propuestas formales que más tarde explotarían las vanguardias de principios de siglo.



Derecha : Fotografía “impresionista” de Achille Quinet, París 1860. Izquierda: Fotografía “subrealista”, Anónimo, 1865.



Caricatura "cubista" acerca de la doble exposición de la fotografía, Le Rire, 1901.



Fotografía "futurista", Eakins, 1884.

Autores como Otto Stelzer(1978)⁸¹ y Aaron Scharf (1968)⁸² apuntan sus obras en ésta dirección: mostrar una nueva visión de la historia de la fotografía haciendo un paralelo entre ésta y la historia de la pintura, para demostrar las muchas de las veces en las que la pintura de las vanguardias se alimentó de la fotografía, y como buena bulímica que la pintura fue lo ocultó en la mayoría de los casos.

⁸¹ *Arte y fotografía. Contactos influencias y efectos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

⁸² *Arte y fotografía*. (La primera traducción en español es de 1994). Op. Cit.

Aunque ninguno de éstos autores hace una historia de la fotografía a través de la tecnología, todos ellos tienen una fe ciega en el medio como generador de formas nuevas, planteando cómo en algunos casos la pintura evolucionó al cuestionarse las diferencias entre la técnica fotográfica y la pictórica y en otros evolucionó gracias a la absorción inconsciente de las formas que estaba generando la fotografía.

A pesar de que me considero una fiel admiradora de sus obras, porque considero que son una aportación crucial para poder entender la historia del arte contemporáneo y la evolución del mundo moderno, creo sin embargo, que fue Benjamin y no ellos el pionero en plantear la idea de que con el nacimiento de una tecnología cambian “*la norma y los ruidos*”⁸³, cambia el estilo, y por consiguiente el concepto de imagen. Benjamin aunque sea un pesimista para con la fotografía, casi sin darse cuenta abrió el camino a partir del cual se modificarían los modos de hacer análisis, abrió las puertas del paralelismo existente entre las evoluciones estéticas y las evoluciones técnicas.

Si creemos en la posibilidad de evolución o cambio en las formas estéticas gracias a la implantación de una nueva tecnología es imposible que podamos creer en la noción de ruido tal y como la entienden las teorías de la información y la significación. Si pensamos en la noción de ruido como *recurso formal*⁸⁴ necesariamente tenemos que replantearnos qué significa la noción de *código*

⁸³ Luis Castelo. *Usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II, Madrid, 1995.

⁸⁴ Juan Carlos Pérez. *La imagen múltiple*. De la televisión a la realidad virtual. Julio Ollero Editor, Madrid, 1995, pág 38.

estético ⁸⁵ y el porqué desde hace unos años todos lo que era considerado ruido ha pasado a ser parte del código.

Llegados a este punto considero imprescindible hacer unas apreciaciones en torno al concepto de ruido heredado de la teoría de la información y que han arrastrando la mayoría de los análisis en torno a la fotografía. Concepto que considero inadecuado mantener estático si se analiza la historia de la fotografía desde una posición tecno-lógica, desde un punto de vista evolucionista y positivo que está más cerca de los análisis de los sistemas de comunicación que de los sistemas de información.

Umberto Eco(1976) ⁸⁶ engloba toda su teoría acerca de los “signos” y los “no signos” a partir de una diferencia fundamental entre “la semiótica de la significación” y “la semiótica de la comunicación”, dejando entrever la idea de que cuando se usa un medio técnico para la producción de imágenes se están generando significados, pero no necesariamente se comunica. Para que exista un proceso de comunicación es necesario no sólo denominar o establecer nuevas funciones de las herramientas comunicativas sino que además se tienen que establecer las formas por las que se puede repetir dicho uso y transmitir esa información.

Esto significa que los procesos de comunicación no son posibles de analizar desligados de la cultura y que siempre que hay comunicación existe la

⁸⁵ *Ibidem.* pág 32.

⁸⁶ *Tratado de general de semiótica.* Op. Cit.

significación, pero no siempre que exista la significación habrá comunicación.

Desde esta perspectiva, si abordáramos el análisis de imágenes fotográficas únicamente dentro de un sistema de significación, es decir solamente en el marco de la técnica (como producción de instrumentos de uso y los “signos” que éstos generan), a lo único que llegaríamos es a explicar que uno o varios seres pensantes han establecido nuevas funciones de uso del medio fotográfico. Podríamos llegar a denominar los instrumentos fotográficos que pueden ser asociados a una función; es decir explicaríamos lo que denota un determinado modo de usar operaciones tipo: como una velocidad de obturación de 1/8 de segundo con movimiento de la cámara, un sólo plano de foco en el primer término o el color super saturado de algunos procesos cruzados. Pero con esto lo único que haríamos sería nombrar, nombrar posibilidades atemporales, y desligadas de cualquier significado cultural.

Pero si además de nombrar nos interesa lo que esa forma de denotar significa, lo que connota, en sistemas tan complejos cómo lo son los visuales es imprescindible que pensemos que no sólo se construyen los sistemas de significación dentro del propio medio, sino que para que la comunicación exista es necesario comprender que están conformados por una serie de códigos culturales que muchas veces son ajenos a un medio específico.

Luego, creo que las imágenes fotográficas, como otras imágenes producidas por otros medios han de analizarse dentro de un sistema de comunicación y no de significación.

Es por esta idea por lo que Eco defiende que algunos lenguajes, como los

visuales y audiovisuales no son descomponibles en *signos*⁸⁷ sino en textos visuales. Que no son analizables ni como signos ni cómo figuras, ya que sus posibles figuras icónicas no tienen un valor fijo dentro del sistema, su valor de oposición no depende de éste sino como máximo del contexto y fuera del mismo no son signos.

Esta falta de valor fijo como significantes que tienen “los signos” fotográficos es lo que les hace no poder ser calificados *ni como norma ni como ruido*⁸⁸ a no ser que sean leídos dentro de un contexto cultural cerrado.

Sería el contexto y no la superficie fotográfica el que articularía el propio “lenguaje fotográfico” si es que se puede hablar de lenguaje como tal.

El propio Joan Costa (1977) entiende la técnica fotográfica como un

⁸⁷ Saussure (1916) define el signo como entidad con dos caras significante y significado, sin definir nunca claramente el significado, él consideraba el signo como un artificio comunicativo que afecta a dos seres humanos dedicados intencionadamente a comunicarse o expresarse algo. Todos sus ejemplos de sistemas de comunicación son sin la menor duda sistemas de signos artificiales profundamente convencionalizados.

Pierce (1931-35) define el signo como “cualquier clase posible de semiosis”, pero según Pierce un signo no es algo que está en lugar de alguna otra cosa, para él es necesario el signo, el objeto y su interpretante, una relación tripartita, y en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas.

Morris (1938, 1946, 1971) propone que un signo es una cosa que está en lugar de otra, con lo que admite que puede no ser intencional y que puede no ser producido artificialmente. Yo, como Eco (1976) Op. Cit. pág 34, acepto la definición de Morris.

⁸⁸ Luis Castelo, Op. Cit.

conjunto formado por las herramientas y los procesos mentales que rigen el uso de dichas herramientas, y llama ruido a “los factores inherentes a la técnica que no están en la voluntad del fotógrafo ni en la apariencia del objeto fotografiado, por ejemplo elementos tales como focado desenfocado, que no están en el modo humano de ver las cosas, sino en el modo óptico de representarlas”⁸⁹. Por lo tanto en fotografía llama ruidos a aquellos elementos visuales que no percibimos en la visión directa del objeto y sí en su imagen fotográfica, pasando de ésta forma a convertirse en signos si se utilizan intencionadamente por parte del fotógrafo.

De esta idea se deduce que si el *ruido* es intencionadamente utilizado por el fotógrafo pasa a ser parte del *software* y es justo en éste punto dónde veo importante incidir en que el *software* es producido no sólo por el propio *hardware* como Joan Costa propone sino también por el contexto cultural, para que ambos evolucionen es necesario que sus elementos signifiquen y para que estos signifiquen que haya existido un proceso de comunicación.

Solamente si entendemos de esta forma la noción de ruido, como *recurso formal*⁹⁰, podemos creer en la evolución de las formas estéticas. Creo que no existen “los ruidos fotográficos” como algo inamovible y cerrado, creo que lo que en un determinado momento histórico es ruido (entendido éste como elemento generado por la técnica usada que entorpece la comunicación o algo

⁸⁹ Joan Costa. *El lenguaje fotográfico*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1977, pág 40.

⁹⁰ Juan Carlos Pérez. *La imagen múltiple*. De la televisión a la realidad virtual. Op. Cit. pág 38.

que no está en el código del emisor y el receptor para poderlo dotar de significado), poco a poco y por su aparición en un determinado tipo de imágenes pasa a ser parte del código, pasa a estar normalizado, comienza a significar a ser “signo” o un elemento del texto visual ⁹¹

Por ello ocurre que los ruidos observados desde el punto de vista de la sociedad actual, que constantemente genera imágenes a partir de medios tecnológicos y por tanto necesita una gran capacidad de asimilación y readaptación de “ruidos” como elementos comunicativos. Creo que hablar de “ruidos” solamente se puede hacer entre comillas y siempre dentro de un breve contexto cultural. El sistema es necesariamente evolutivo y toda evolución formal se desarrolla en el marco de un contexto cultural y sin éste no podría ni nacer, ni sobrevivir, ni siquiera podría morir.

Es por éste carácter completamente cultural que tienen los ruidos por lo que difiere de la noción de Castelo (1995) acerca del concepto de ruido; para él existen “unos usos normativos del lenguaje fotográfico y otros que no lo son”, y basa dichos usos normativos en una serie de características técnicas generales que según él se han forjado a lo largo de la historia de la fotografía. Creo que si mantiene esta premisa como teoría inicial, está negando la esencia misma del ruido: que es precisamente su carácter cambiante: significativo con posibilidad de ser comunicativo.

Opino que lo que hoy es ruido, mañana puede no serlo porque ya ha sido

⁹¹ Para Umberto Eco (1976), Op. Cit. págs 383-385 las imágenes no son descomponibles en signos.

reabsorbido como elemento conformador de un tipo de imagen, y por lo tanto creo que lo que hoy es norma: mañana puede dejar de serlo. Creo que no existen “las normas y los ruidos”, a temporales y que generalmente lo que empieza siendo ruido acaba siendo una norma.

Como dice André Ricard⁹²: “La repetición frecuente de un hecho inusual se va haciendo habitual”.

Y es por esto por lo que no puedo hablar de ruidos, porque creo que se trata de un término generado dentro del marco de los sistemas de información y no de los sistemas de comunicación. Creo que sería más correcto hablar de “códigos preestablecidos” que configuran “imágenes tipo” si dichos códigos son compartidos por el emisor y el receptor o “nuevos códigos” si éstos son utilizados por el emisor pero todavía no son leídos por el receptor como parte del mensaje. El uso de una nueva tecnología puede generar “nuevos códigos” comunicativos, pero es su uso en un determinado contexto cultural lo que produce la significación.

⁹² *Diseño ¿por qué?*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pág 40.

- **La imposibilidad icónica por falta del contexto cultural**

Llegado este momento podríamos pensar acerca del porqué todos tenemos la sensación que de golpe, que en muy pocos años, todos “los ruidos fotográficos” han pasado a ser elementos comunicativos.

Creo que hasta hace bien poco la concepción de “fotografía” que había en el aire, que se respiraba y se producía, entendía la imagen fotográfica como imagen que era generada automáticamente. Esto ha planteado grandes problemas en torno al estatuto de las imágenes fotográficas y al concepto de autor en las mismas, impidiendo que las imágenes fotográficas fueran introducidas en el mercado del arte junto a las imágenes generadas por otros medios.

En dicho mercado esta claro que para que exista “la obra de arte” tiene que existir un autor; la persona o colectivo que construye las imágenes y las dota de sentido. Lógicamente si se pensaba que la imagen fotográfica era producida automáticamente, sin la intervención del fotógrafo, era imposible que se pudiese pensar en la obra fotográfica como obra artística.

Pero es muy diferente creer que la fotografía es una prótesis, una herramienta que elegimos y utilizamos según lo que queramos conseguir. Todos estarán de acuerdo con que el tipo de imagen que se consigue con una cámara estenopeica, nada tiene que ver con el que se consigue con una cámara manual reflex de 35mm, con lo que se puede conseguir con una cámara de 20x25cm. dotada con posibilidades de realizar descentramientos y basculamientos, ni con

lo que puede producir una cámara digital de la gama más baja del mercado. Por no seguir enumerando las infinitas posibilidades que nos ofrece el mercado de los materiales fotográficos: películas, soportes, papeles, revelados....; y que en todas ellas nos podemos plantear la duda de la elección. Creo que si el discurso en torno a lo que es “el arte” fuera por los derroteros de la diferencia entre elegir un pincel ancho o fino, de marta o de plástico... o las diferencias entre pintar a la acuarela o al óleo. Parece evidente que si hablamos de los materiales fotográficos, este mercado nos ofrece una mayor oferta de dudas y opciones que el mercado de los materiales pictóricos. Y a mayor oferta, como todos ustedes saben, más difícil es la elección.

Pero el problema no está en la oferta, sino en la ignorancia.

Es muy fácil ignorar los materiales fotográficos que existen el mercado, pero también es más cómodo, más sencillo y menos complicado no saber cómo pueden ser usados. Si a estas dos premisas le añadimos la falta de fe en el fotógrafo como ser formado que conoce la técnica que usa, como un ser creativo que piensa, tiene imaginación y asocia es deductivo el pensar en una imagen fotográfica como aquella que se realiza automáticamente.

Claro que el medio media, como también media el ancho del pincel, pero sería impensable defender que dos pintores con los mismos pinceles y los mismos óleos realizarían la misma imagen, igual que es indefendible que dos autores con la misma cámara, película y procesado puedan realizar la misma fotografía.

Otra cosa es que las fotografías de mi padre de los setenta sean parecidísimas a las que hizo el padre mi amigo Tomás, pero eso es otra historia:

los dos tenían familia numerosa, la misma cámara, la misma película, el mismo tipo de copiado, con borde blanco, *siempre con borde blanco*⁹³, ninguno de ellos poseía conocimientos sobre fotografía, ni técnica, ni teórica, ni histórica, y no sé el padre de Tomás pero el mío nunca recibió educación estética, artística o sociológica alguna. Pero ésta es otra historia, esta es la historia de cómo se construye la imagen del mundo en una determinada época y cultura, esta es la historia de la sociología, de la técnica, del *baby-boom* o de los *mass media*, es la historia del álbum de familia, del mercado de los materiales fotográfico o del uso masificado de un medio. Es la historia de una realidad, de la realidad de mis padres.

Y mi realidad es otra, mi realidad es casi una ficción, mi realidad es no confundir la historia del “arte”, de “los artistas” o del “mercado del arte” con “el discurso social”. Mi realidad es creer que puedo comunicar “ficciones” con el medio fotográfico. Y para esto es fundamental no creer en su automatismo.

Creer en la fotografía como imagen mecánica no sólo ha potenciado una fe ciega en la objetividad del medio, sino que además ha llevado a muchos autores a confundir la imagen con su referente. Ellos, como mi padre, han pensado en “las fotografías” única y exclusivamente como retazos de memoria o documentos, como un medio que les servía para designar el objeto al que se

⁹³ Manuel Santos me explicó cuando se estandarizó el copiado a sangre y el porqué: Había problema con los procesados de color de Kodak, entonces los comerciales de la empresa convencieron a todo el mundo de que lo que estaba de moda eran las fotos a sangre, porque con el borde blanco las dominantes de color se veían más, el blanco si no era blanco limpio se podía apreciar en el borde, mientras que un blanco entre el resto de los colores era siempre un blanco relativo. Así es cómo desaparecieron las fotografías con marco blanco.

referían o como imágenes que representaban “la realidad”. Esto ha contribuido a confundir los objetos fotografiados con la imagen fotográfica, a que se describiera el referente cuando se leía una fotografía.

A que la fotografía siempre haya sido leída como imagen “referencial”.

Como explica Guido Julián Indij (1992)⁹⁴ “Ocurre que los habitantes de la cultura de masas incorporan la condición indicial de la fotografía, (o sea, lo que aparece en una foto estuvo en algún momento delante de la cámara de fotos) casi inconscientemente”. Y esto sumado a la fe en el automatismo, a la no mediación, hace que la mayoría de las imágenes fotográficas hayan sido leídas como *certificados de presencia*.⁹⁵

Es por esto por lo que durante mucho tiempo se ha mezclado “la historia de la fotografía” con la historia de la presentación, del documento, o de otras historias. Conduciéndonos a olvidar que una fotografía es ante todo una imagen y nada más que una imagen. Esto ha sido debido en gran parte a la propia naturaleza de la imagen fotográfica: en ésta al contrario que en otras disciplinas, es imprescindible un referente luminoso para que la imagen se pueda formar. Y es la causalidad entre la capacidad de absorción o reflexión de un objeto, sujeto o fuente luminosa y los materiales fotográficos, necesaria para que una fotografía se forme, lo que ha hecho que la imagen fotográfica sea entendida como imagen “referencial”.

⁹⁴ “Are you experienced?”. *Clic!. El sonido de la muerte*. Op. Cit. pág 8.

⁹⁵ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981. (Primera edición de 1973).

En mi opinión ha sido la abolición de la idea de “referencialidad” lo que ha liberado a las imágenes fotográficas del concepto de máquina. Y ésta “referencialidad” la que ayudó a que se forjase la fe en la objetividad del medio fotográfico.

La aparición de imágenes digitales es la que nos ha hecho perder definitivamente esta fe.

Dice Umberto Eco⁹⁶ que “Siempre que hay mentira hay significación y siempre que hay significación existe la posibilidad de usarla para mentir”, luego si creemos que una imagen fotográfica puede comunicar algo es absolutamente descabellado que pensemos en significación como sinónimo de verdad. “Ya que la significación está codificada en sistemas por pura convención ... decir que un significado corresponde a un objeto real constituye una actitud ingenua que ni siquiera una teoría de los valores de verdad estaría dispuesta a aceptar puesto que existen significantes como por ejemplo sirena o unicornio que se refieren a entidades inexistentes”⁹⁷

“La falacia referencial consiste en suponer que el significado de un significante tiene que ver con el objeto correspondiente... Un significado no es inaceptable por que sea incomprensible, por ejemplo: “ si napoleón es un elefante en ese caso París sería la capital de Francia”, sino porque si se aceptara supondría la reorganización de nuestras reglas de comprensibilidad ... luego la reacción pragmática es

⁹⁶ Umberto Eco. *Tratado General de Semiótica*. Op. Cit. pág 100.

⁹⁷ *Ibídem*.

independiente de la verdad o falsedad del enunciado”⁹⁸

Es decir que el significado sólo lo puede dar la unidad cultural, nunca el enunciado aislado, nunca encontraremos significado en una imagen fotográfica fuera de un contexto cultural y aislada de nuestra experiencia perceptiva.

Por tanto los valores de verdad o de objetividad a partir de los cuales eran construidas, leídas y entendidas las imágenes fotográficas comienzan a tambalearse cuando los análisis se realizan desde la perspectiva culturalista, cuándo se empieza a admitir que la objetividad o la capacidad para representar un referente real que tiene la imagen fotográfica no es más que una capacidad social y culturalmente construida.

Esto ocurre cuando los análisis teóricos desplazan la importancia de la sintáctica y de la semántica hacia la pragmática⁹⁹. Creo que la evolución de las teorías de la información y de la significación hacia las teorías de las comunicación y los estudios culturales ha ayudado en gran medida a que se deshaga la idea de fotografía como imagen referencial. Lo que nos proponen estas teorías de pensamiento es que el significado de cualquier enunciado nunca puede construirse en base a las meras relaciones entre el significante y el significado: ya que lo que organiza, con sentido o sin él, dicha significación no es simplemente el modo, o la forma de presentación de un enunciado, sino los valores sociales y culturales del momento y lugar dónde el enunciado es presentado.

⁹⁸ Ibídem, pág 104.

⁹⁹ V. Cita 1 , Umberto Eco, *Tratado general de semiótica*, Op. Cit.

Es decir que la capacidad que tienen las imágenes fotográficas para representar la realidad, para ser objetivas o para producir documentos de verdad, no depende del proceso de formación de dichas imágenes, del propio medio fotográfico, sino del contexto cultural en que éstas son construidas, presentadas, leídas y comprendidas.

Opino que todo esto ha salido a luz en gran medida por el uso de los medios digitales, ya que dichos medios nos proponen la creación de ficciones, nos proponen un medio para la formación de imágenes construidas, un medio para la formación de apariencias. La mentalidad cibernética parte del uso del medio con indiferencia de la verdad o falsedad de los enunciados y por esto la imagen digital parece abolir la noción de realismo, objetividad, y verdad que hasta ahora venía asociada a la imagen fotográfica. Pero la suprime no sólo por la forma cómo construye las imágenes sino más bien por la forma en que la imagen es pensada y difundida. La veracidad de un enunciado no es un simple problema del uso de un medio u otro sino que es una adscripción a una determinada corriente de pensamiento.

La cuestión generalista de cómo es posible identificar el realismo y de cómo se distingue éste de otras formas de expresión artística solo puede coincidir con ciertas articulaciones del lenguaje, con articulaciones del lenguaje neutras, transparentes y naturalistas, nunca con el lenguaje mismo, nunca con el medio, nunca con la sintáctica y la semántica aisladas de sus relaciones pragmáticas.

No es posible definir el término realismo de una vez para siempre puesto que cada época y cada cultura tiene su propia noción de realismo, y que por tanto habrá tantos realismos como culturas capaces de sostener y legalizar una

cierta noción de realismo. Por tanto, una vez abolido el término realismo como término globalizador de la imagen fotográfica es muy fácil que la noción de fotografía objetiva, verdadera o documentalista sea puesta en tela juicio.

- **Presupuestos de verdad: la fotografía como documento**

La posibilidad de hablar de fotografía realista parece estar unida a una buena dosis de lo real. La fotografía toma en la película sensible cualquier cosa “del real” y por esto, la cultura modernista reconoce la imagen fotográfica como un objeto realista. Así es como surge una cierta *poética del pistolero* asociada a las imágenes fotográficas. El *momento decisivo* no habría podido nacer si la cultura modernista no hubiese sido una cultura de la máquina, del tiempo y de la objetividad: una cultura del automatismo.

La *eternidad congelada*, la intemporalidad y el realismo mágico están reñidos con una mentalidad en la que lo importante es el flujo de los acontecimientos. La mentalidad contemplativa está reñida con el tiempo real y la materia. Pero para creer en el tiempo lineal es necesario que éste sea construido con el universo de la materia, para la mentalidad racionalista es necesario creer en el flujo de acontecimientos en tiempos cerrados. Por esto la imagen fotográfica entendida como *Object trouvé*¹⁰⁰ solo puede ser producto de la necesidad por comprobar la ficción del pensamiento.

El concepto tradicional de fotografía como imagen “real”, como imagen ligada a su referente, como imagen mimética de un referente material nació en el pensamiento positivista y se extendió a través de la fotografía documental. El análisis de “que” hay en una imagen se generalizó porque la mayor parte de las fotografías que habían sido seleccionadas o consideradas para construir una

¹⁰⁰ Harold Rosenberg. *Clic! el sonido de la muerte*. Op. Cit. pág 27.

historia de la fotografía pertenecían al ámbito de la documentación: fotografía periodística, fotografía científica, fotografía de personajes ilustres, fotografía de personas o acontecimientos cotidianos. Tanto para la fotografía de grandes acontecimientos como para la fotografía cotidiana es esencial partir de la premisa de la referencialidad: es esencial que en el objeto sea reconocido el referente lumínico, es esencial creer que existe mimesis entre el referente y la imagen.

El fin último de dichas imágenes es documentar una realidad y por tanto su principal forma de hacer se basa en el registro de unos hechos con la mayor “convencionalidad” posible. Por esto, cuando un espectador lee dichas imágenes lo que hace es una lectura semántica de las mismas. Como dice Barthes “si la fotografía de prensa se presenta como un análogo mecánico de lo real su primer mensaje se colma plenamente de sustancia y no hay lugar para el desarrollo del segundo”. Para él su primer mensaje (el mensaje de la imagen fotográfica) es connotar, es su referente, y el segundo la denotación, que sería lo que aporta el medio fotográfico. Así lo que el medio y el fotógrafo son capaces de contar, de aportar o de hacer intuir, queda anulado por la “referencialidad” con la que es leída la imagen y es por esto por lo que dice Barthes que *“la fotografía es un mensaje sin código”*, porque él analiza la fotografía como un documento, porque lee en una imagen fotográfica única y exclusivamente el referente lumínico.

La noción de fotografía llevaba implícita la necesidad de un “referente real” y ésta idea fue la que la hizo configurarse como imagen “objetiva”. Y la idea de la formación de una imagen fotográfica de forma “automática” lo que la hizo consolidarse como medio “veraz”. Creo que pensar en “la fotografía” como

un ente general, en el que es imposible pensar por separado en el medio fotográfico y en la imagen fotográfica fue lo que llevo a ésta disciplina hacia el gueto, hacia el uso formal del medio con unos conceptos diferentes a los del resto de las disciplinas que con ella convivían.

Esto ocurrió en gran medida por la amplia difusión de la fotografía periodística y documental, ya que por su finalidad, tenían que creer en la *objetividad* fotográfica ¹⁰¹ para poder existir. Los fotógrafos que trabajaban en reportaje intentaban ser testigos presenciales de unos hechos y por tanto centraban su trabajo en la reproducción del referente lumínico. Si su principal objetivo era única y exclusivamente el de informar y esto lo hacían mediante imágenes fotográficas, era porque quizás pensaban que el medio fotográfico era incapaz de aportar o construir nuevos significados.

“ La fotografía ha privilegiado cierto tipo de imagen y los valores morales que se relacionan con ella. La prensa la ha adoptado masivamente y por consiguiente, no puede plegarse a las exigencias de la

¹⁰¹ “ La Nueva Objetividad es un movimiento fotográfico que se desarrolla paralelo a la Bauhaus pero expresivamente diferente. Lo inicia oficialmente Albert Regen-Patzsh con la obra “el mundo es bello” en 1928, desde entonces dicho término es empleado para designar la vuelta del realismo hasta sus últimas consecuencias. El fotógrafo neo-objetivista intenta que la copia resulte lo más analógica posible, anhelando una visión de la realidad tal y como es, “intentar crear con los medios de la fotografía obras que se justifiquen por su calidad”, de ésta forma Renger-Patzsch reaccionaba ante todo lo que significara subjetivismo. De ésta corriente surgen movimientos como el neorrealismo y el documentalismo.”

Yañez Polo. *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos*. Sociedad de Historia de la Fotografía Española, Sevilla 1994. pág. 97.

*lógica fotográfica que implica el mínimo de intervención por parte del fotógrafo sin renegar de su propia lógica. Condenada a utilizar la fotografía, la prensa sólo puede hacerlo violándola, imponiéndole una ley que no es suya, contradiciéndola ”.*¹⁰²

Ahora ya creo que puedo explicar con bastante claridad el porqué de esa pequeña aversión que yo había desarrollado hacia la fotografía periodística, el porqué sólo he realizado un reportaje en toda mi vida y el porqué consumía a la misma velocidad, a la velocidad del rayo, las imágenes periodísticas que las pinturas. Siempre había prejuzgado a los fotógrafos de prensa, siempre pensaba que eran unos malos consumidores de *tamagochis*. ¿Por qué?, pues porque no jugaban con el medio, no lo alimentaban y por eso se les estaba muriendo. ¿Cómo lo dejaban morir?, sin absorber las evoluciones mediáticas para re-alimentarlo. Por eso se les olvidó que quizás sus significados eran simplemente significados, puesto que no se puede comunicar con un lenguaje que ya nadie entiende, que no está actualizado, que pertenece a otras ideas: a otros tiempos y otros lugares.

Hace ya siete años que me posicioné como fotógrafa publicitaria, supongo que entonces intuía que “el uso histórico de la fotografía como una evidencia y una documentación fiable, ha estado en continua contradicción con otros usos de fotografías, particularmente el arte, la publicidad y los anuncios”¹⁰³. Ahora ya no tengo tan claro que toda la fotografía publicitaria tenga un uso muy

¹⁰² Luc Boltanski. “Medios gráficos y estilos fotográficos”, compilador Pierre Bordieau, *La fotografía un arte intermedio*, Nueva Imagen, México, 1977.

¹⁰³ Martin Lister, “Digitalización”, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Op. Cit. pág 31.

diferente al del fotoperiodismo, ni que el fotoperiodismo actual sea exclusivamente referencial. Pero ahora sí que puedo afirmar que históricamente la publicidad ha tenido muchos menos escrúpulos a la hora de usar el medio fotográfico como herramienta que la prensa.

Ahora sigo pensando que defender o analizar la fotografía documental a la manera tradicional es ponerse del lado de los que creen que en fotografía no existe “la falacia referencial”. Porque analizar la imagen fotográfica dándole prioridad a su referente significa olvidarse de que un público informado y cualificado puede leer en las imágenes las implicaciones culturales de una determinada forma de uso del medio.

Analizar la imagen fotográfica junto al medio fotográfico es pensar que la construcción de las imágenes “tipo” o “prototipo” no está sujeta a los cambios culturales. Y por lo tanto pensar que un medio no evoluciona si los esquemas culturales cambian, es estar al lado de los que creen que todas las reacciones pragmáticas ante todas las imágenes fotográficas son iguales.

Actualmente lo que están cambiando son las reacciones pragmáticas ante las imágenes fotográficas y por esto se ha abolido la idea de documento asociada a la imagen fotográfica.

La abolición del concepto de verdad, de objetividad y de documento que venían asociados a la imagen fotográfica ha sido producida por un cambio de enfoque teórico¹⁰⁴ potenciado, en gran medida por la introducción del medio digital, medio que no nos ofrece únicamente “representaciones de la realidad”.

¹⁰⁴ Roberto Grandi, *Texto y Contexto en los Medios de Comunicación*. Análisis de la información, publicidad, entretenimiento y consumo. Bosch Comunicación, Barcelona, 1995.

El medio fotográfico en el momento de su nacimiento nos ofreció la posibilidad de presentar un referente de una forma cómoda, fácil y rápida, nos ayudó a economizar los criterios establecidos entorno a la imagen en el renacimiento. Hoy el medio digital parece proponernos una forma cómoda, fácil y rápida de manipular, construir o transformar el referente.

Pero esto no significa que todas las imágenes fotográficas tengan que ser construidas y leídas como representaciones de la realidad, ni que todas las imágenes digitales tengan que ser construidas y leídas como imágenes manipuladas de la realidad. Creo que la condición “objetividad” no está unida al carácter de ninguno de estos medios sino que está construida por las corrientes de pensamiento en las que dichos medios nacen y evolucionan.

Actualmente, bajo el pensamiento cibernético, el acto de fotografiar entendido como el momento en que se abre el obturador y se forma la imagen en el interior de la cámara, deja de ser lo prioritario de una imagen. La fotografía ya no empieza ni acaba en este tiempo y por tanto el argumento del *instante decisivo* empieza a ser cuestionado por la fotografía construida ¹⁰⁵, es así como en los años ochenta nace una cierta tendencia fotográfica (Sandy Skoglund, Teun Hocks, Joe Gantz, Nic Nicosia, Patrick Nagatani, Bernard

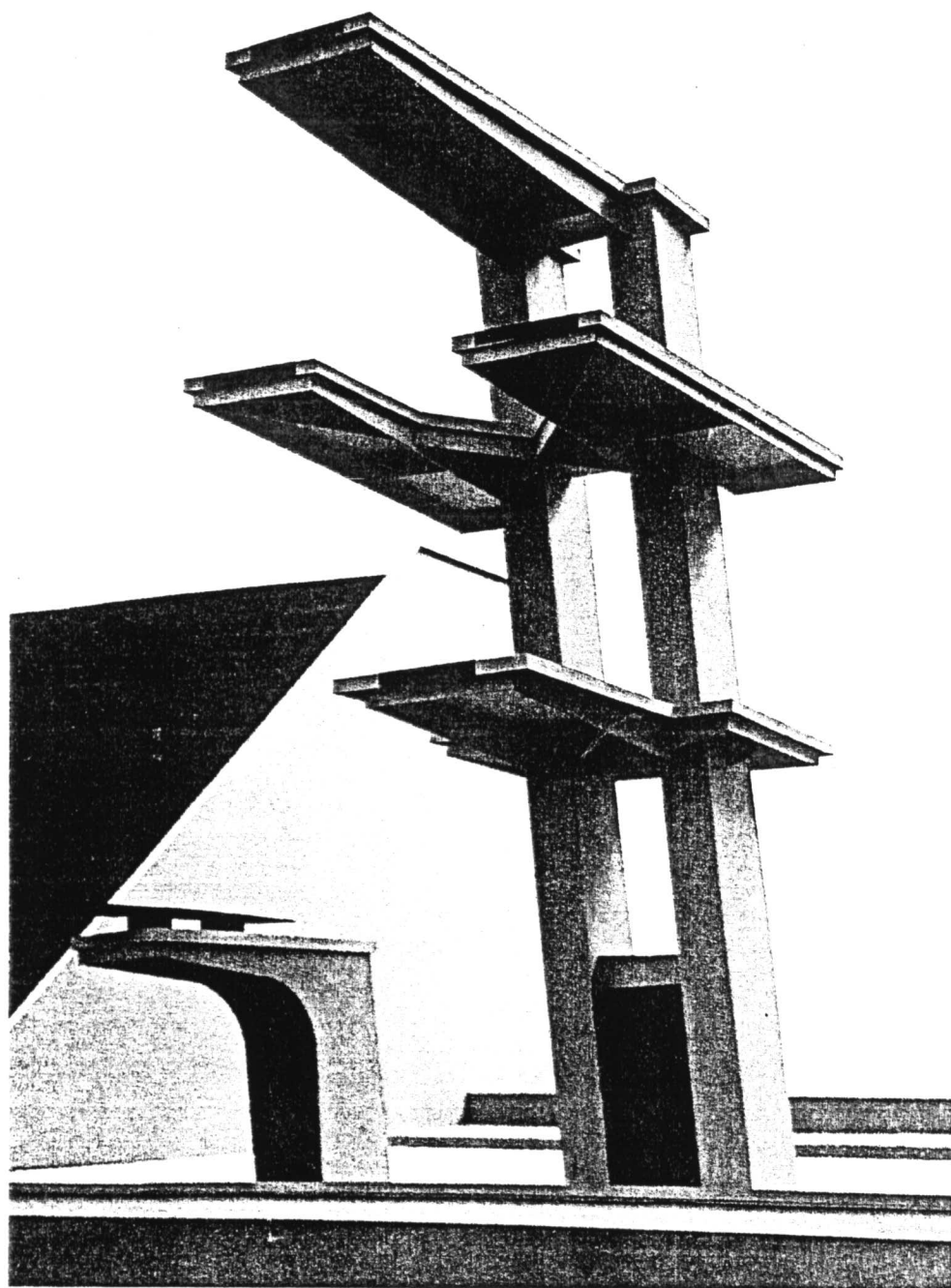
¹⁰⁵ Como complemento y en oposición a la cita que hablaba de fotografía construida, debo añadir que Yañez Polo (1994) llama Fotografía Construida “*a una tendencia postmodernista, adscrita al movimiento antiexpresionista, que como tal no cree que la fotografía sea una expresión directa, sino más bien un mecanismo de ilusión capaz de feetichizar las formas. Entre las técnicas que construyen los mecanismos de ilusión está la re-fotografía, reelaboración a partir de fotogramas de películas o clichés piratas, o la fotografía postmoderna que intenta como primera medida deconstruir la realidad, registrando una no realidad de la realidad*”.

Faucon, Boyd Webb, Ellen Brooks, Calum Colvin, David Levinthal...) que se basa en *la preproducción decisiva*¹⁰⁶ y que actualmente se amplía hacia la *postproducción decisiva*.



Fotografía construida: Sandy Skoglund, *Radioactive Cats*, New York, 1980.

¹⁰⁶ Joaquín Perea González en su Tesis Doctoral, *Un modelo de la comunicación fotográfica*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1988. Explica la creación de imágenes fotográficas como un proceso en el que necesariamente hay que realizar las actividades de proyectar y codificar.



Fotografía preproducida, Thomas Demand, Sprungturm, 1994. (El referente está construido con cartón)



Fotografía postproducida, Mariko Mori, Last Departure, 1996.

Estas características de la imagen (la preproducción y la postproducción)¹⁰⁷ que parecen recién inauguradas en el uso de la imagen por el periodismo conviven con el uso de la imagen por la publicidad en mayor o menor medida desde el momento de su aparición.

¹⁰⁷ Entiendo el concepto de preproducción fotográfica tal y cómo define Joaquín Perea González, Op Cit, págs 242- 258 y 333-384, el término de *proyectar* y parte del de *codificar*: definir objetivos, idear, buscar recursos, preparar plan de trabajo, determinar la escena, localizar, componer, preparar, encuadrar, iluminar, adecuar iluminación al tipo de película, elegir el material fotosensible, y visualizar la imagen. El “antes” del Doctor Castelo, “Usos no normativos del lenguaje fotográfico” Op. Cit.

El de producción cómo el de *ejecutar* del Doctor Perea o como el “durante” de Castelo, y el de postproducción como el análisis de la realización de la toma, el procesado, el copiado y las manipulaciones posteriores de la imagen del Doctor Perea. El “después” del Doctor Castelo.

Hace poco se produjo un acontecimiento en España, “El caso de Pedro J. Ramírez, director del periódico el Mundo” que me hizo cuestionarme si verdaderamente tanto el público como los periodistas eran conscientes de los cambios ocurridos en torno a la naturaleza de las imágenes que percibían.

Mi primera reacción como ser consciente de las posibilidades de manipulación de las imágenes, al leer el morboso comentario, fue la de pensar que dicho acto no había ocurrido, que no sería real, que quizás ese señor del vídeo era un actor, que la imagen estaría retocada o habría sido generada con medios informáticos.

Como explica Quéau¹⁰⁸ “Técnicamente ya es posible animar un clon virtual de una persona con solo filmar su rostro”. Si la actual tecnología es capaz de generar imágenes con este nivel de apariencia real o al menos de lo que entendemos como tal, ¿por qué nuestra cabeza no está acostumbrada todavía a pensar en dichos términos?, ¿por qué todavía nos planteamos el concepto de realidad unido al de imagen?.

Todavía hoy sigo pensando que un buen abogado con una madre fotógrafa publicitaria o vendedora de programas informáticos podría, por lo menos, haber cuestionado la veracidad de esas imágenes. Porque cosas más insólitas por increíbles que aparenten, han defendido satisfactoriamente los prestigiosos abogados americanos.

Después de esta exposición de posibilidades en torno a la imagen, se preguntarán lo mismo que yo: ¿Por qué no se llevó el caso así?.

¹⁰⁸ Quéau. *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Paidós, Barcelona 1995, pág 67

En mi cabeza se barajan dos ideas: la primera consiste en partir de la base de que Pedro J. es además de un ser inteligente, un ser formado e informado en el medio con el que trabaja: el periodismo. Y, en este caso, siendo como es director de un periódico, cuestionar la veracidad de unas imágenes que documentaban una noticia sería a todos los efectos desacreditar la imagen fotográfica como medio válido. Sería, además de tirarse piedras a su propio tejado, hacer que el consumidor de noticias perdiera la fe en las imágenes que aparecen en la prensa. Esto seguramente llevaría a cualquier espectador a cuestionarse la objetividad del medio periodístico.

Esta es la razón más inteligente por la que pienso que una persona del poder y prestigio de dicho individuo no se hizo una defensa al mejor estilo de las películas de Hoollywood, al fin y al cabo no es tan difícil defender que las herramientas de las que se sirven los medios de comunicación como lo son la fotografía o el vídeo mienten descaradamente, y si no lo hacen al menos tienen la posibilidad de hacerlo de una forma tan perfecta, tan real, y tan asumida que pocos dudarían de la mentira.

La segunda razón por la que creo que dicha argumentación no se ha mantenido, es porque realmente no se podía. Porque creo aquellas imágenes eran simplemente: imágenes, porque detrás de ellas había tantas otras cosas que quedaron acalladas con una sola, con la que podía “representar” toda una realidad, que prefirieron dejar las cosas así.

“A pesar de su nombre, la representación no es una re-presentación sino una re-introducción del sentido, un retorno del sentido. La representación es sólo una presentación, una pre-estación, una estación delante del sentido, antes que él. No es una presencia de nuevo, sino un

simple mismo, un recuerdo a menudo insípido de lo que fue.”¹⁰⁹

Si en el caso Pedro Jota se ha sacrificado la posibilidad de creer en la mentira videográfica y dudar del referente en pro de la salvación de la moral colectiva es algo que nunca sabremos a ciencia cierta.

Pero lo que si sabemos es que hoy debido al nacimiento de la tecnología digital se accede descaradamente a la posibilidad de cambiar determinados aspectos del objeto o sujeto mediante el retoque, el recorte, el montaje o simplemente la descontextualización, e incluso se accede a generar imágenes con gran apariencia de realidad sin referente alguno: con lo que la imagen entendida como testigo presencial, como documentación o como fotoperiodismo comienza a cuestionarse o por lo menos a evolucionar. Si el medio digital ya no garantiza el acceso a la realidad sino que ofrece todo lo contrario construir realidades virtuales la imagen fotográfica dejará de ser una “representación” implícita para ser explícita, se abrirán las puertas de la interpretación hasta en los medios en los que le habían sido cerradas para que prevalezca el modo narrativo y el contenido de la comunicación.

Cuando se comienzan a generar imágenes fotográficas sin un referente específico o casual, el concepto de fotografía como representación de la realidad se empieza a tambalear. Quizás la tan hablada “muerte de la fotografía” solamente se refiera a la muerte de la veracidad del documento y en ése caso solo mueran los fotoperiodistas que intenten ser objetivos, nunca aquellos que ilustren, que expresen su punto de vista, que cuenten algo más allá del propio referente, que actualicen sus sistemas de representación o que simplemente

¹⁰⁹ Quéau, Ibídem, pág

piensen en entretener a las masas.



Nueva fotografía documental: Weddings, Nick Waplington, 1996.

- **La imposibilidad icónica por la multiplicidad de usos y funciones**

Dubois (1983)¹¹⁰ explica que existen tres posiciones epistemológicas en cuanto a la cuestión del realismo y del valor documental en la imagen fotográfica:

La primera ve la fotografía como una reproducción mimética de lo real. Las nociones de semejanza y de realidad, de verdad y de autenticidad se recubren y se superponen. La fotografía es concebida como un espejo del mundo. Es un icono tal y como lo entiende Charles Pierce.

La segunda denuncia las facultades de la imagen que no pueden convertirla en una copia exacta del real. Ve la fotografía como codificada, es un conjunto de códigos, sería un símbolo en la terminología de Pierce.

La tercera observa el retorno al referente pero desembarazado del ilusionismo mimético. La imagen fotográfica se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Ve la fotografía como un index: “La fotografía es un index. Sólo a continuación puede llegar a tener semejanza, ser un icono y adquirir sentido, convertirse en un símbolo”¹¹¹

¹¹⁰ Phillippe Dubois. *El acto fotográfico*. De la representación a la recepción, Paidós, Barcelona, 1986. (Primera ed. original 1983).

¹¹¹ La cita es de Dubois, Ibídem, pag 51, sin embargo Tanto Joan Fontcuberta en *La fotografía conceptos y procedimientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990, pag 25 como Luis

Frente a las tres posiciones epistemológicas presentadas por Dubois, parece ser que la única característica común e inseparable a cualquier pensamiento acerca de la generación de las imágenes fotográficas es la necesidad de un referente real para poder formar dichas imágenes. Frente a estas tres posiciones cabría hacerse una pregunta sobre la imagen fotográfica:

¿No puede ser otra cosa? ¿siempre tiene que referirse al objeto fotografiado? y si así fuera ¿no sería esto un uso del enunciado que nada tendría que ver con la verdad o falsedad del enunciado?

“Mencionar o referirse a algo no es algo que haga una expresión; es algo que puede hacer alguien usando una expresión” ¹¹²

Si nosotros consideramos el medio fotográfico objetivo, lo estamos considerando capaz de dar las funciones de uso del enunciado, es decir que consideramos a priori el enunciado como verdadero o falso. Establecemos por el mero hecho de que las imágenes sean construidas por el medio fotográfico las instrucciones para usarlas. “Dar el significado de un enunciado es dar instrucciones generales para usarlo al hacer aserciones verdaderas o falsas” ¹¹³

Castelo en “usos no normativos del lenguaje fotográfico”, se atienen a esta definición sobre la fotografía sin plantearse ninguno de los dos, que lo que Dubois está planteando al reconocerla como index es que las imágenes fotográficas no pueden ser otra cosa que, en palabras de Dubois, “*retornos hacia su referente*”.

¹¹² Strawson 1950, Citado por Eco (1976), pág 245

¹¹³ Eco (1976), Ibídem, pág 246.

Y esto pertenecería al campo de la pragmática no de la sintáctica ni de la semántica.

Si intentamos analizar “la fotografía” dentro de la teoría de los sistemas de comunicación tendríamos que cuestionarnos si realmente es sostenible la tricotomía: símbolos, índices e iconos y si así fuera, replantearnos la posibilidad de la existencia de un lenguaje específicamente fotográfico.

Volviendo a las ideas de Dubois que están basadas en las teorías de *Pierce*¹¹⁴, conviene subrayar que su clasificación postula en todo momento la presencia del referente como parámetro discriminador olvidándose de que la fotografía no tiene porque ser “referencial”, olvidándose que del universo de las reproducciones al de las semejanzas hay un abismo y que de las semejanzas, si se pudiera hablar de ellas como una característica inamovible y específica de la

¹¹⁴ Pierce (1931)

“Un signo es un símbolos cuando mantiene relaciones arbitrarias con su objeto, los índices: están relacionados físicamente con su objeto, y los iconos pueden representar a su objeto sobre todo por su semejanza.”

Dubois no es el único que se olvida de que los signos tienen que poder comunicar con independencia de sus operaciones de referencia.

Jean-Marie Scaffer en *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid 1990, defiende la idea de imagen fotográfica como huella, cómo índice. Del pensamiento de la fotografía como índice nació la famosa “huella” fotográfica, la fotografía entendida como huella, palabra maldita del gremio fotográfico. Hasta hace bien poco no existía debate de fotografía que se preciara en el que no saliera a relucir la idea de fotografía como huella. En esos momentos es cuando hay que levantarse de sala y marcharse: *“porque aunque el humo pueda ser el indicio del fuego, no siempre que hay humo significa que hay fuego”*. (Eco.1976)

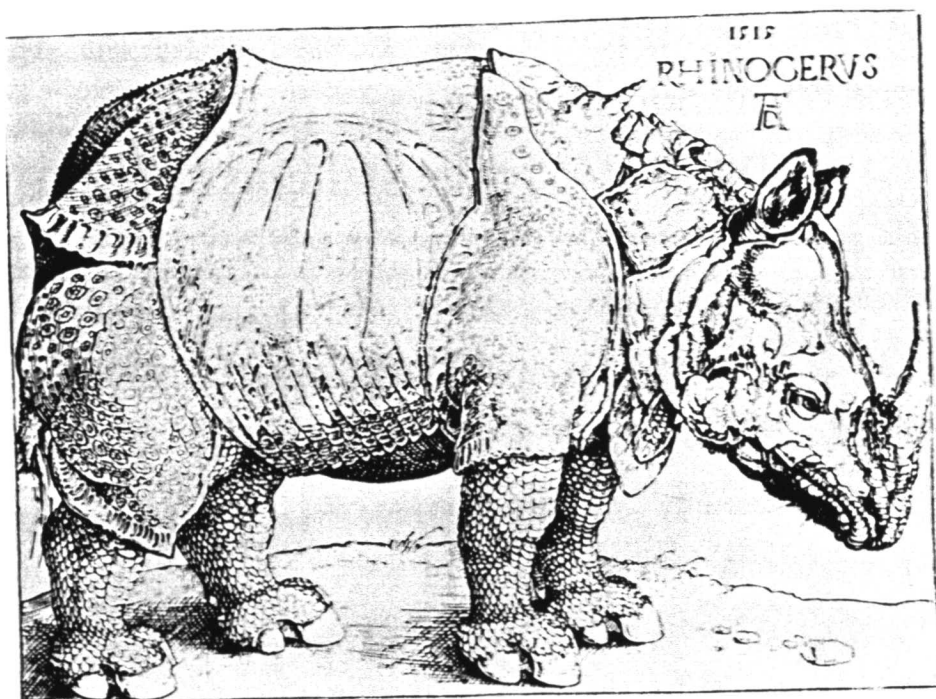
imagen fotográfica, viene regulado por operaciones de institución de código, no por el propio medio.

Es por esto es por lo que creo que no puede existir un lenguaje específicamente fotográfico al igual que no puede existir un lenguaje específicamente pictórico, escultórico, videográfico, cinematográfico...

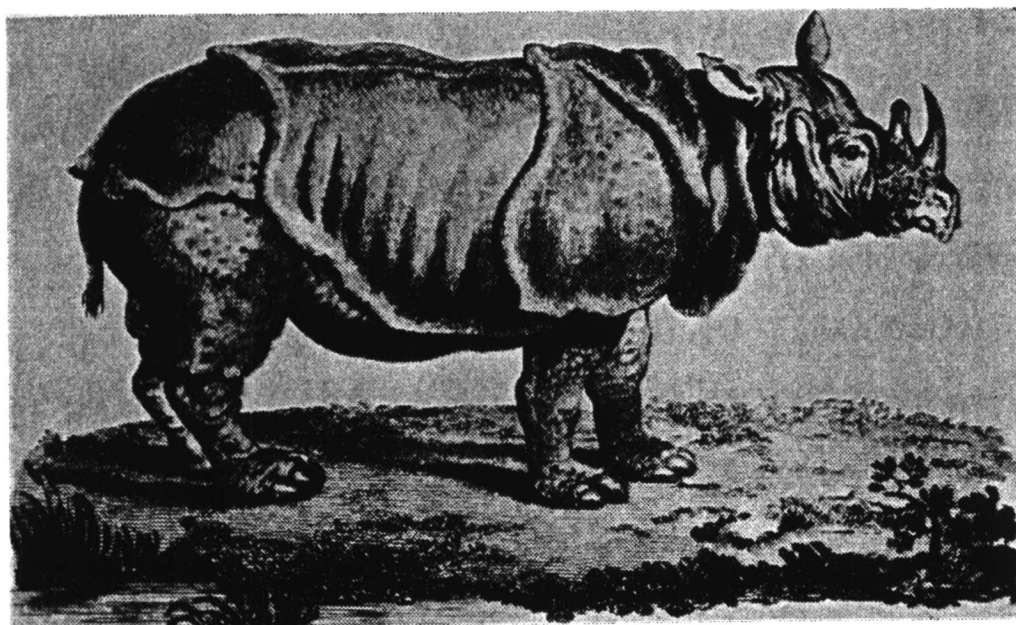
Existen autores como Gombrich o Arheim que se han encargado muy correctamente en defender que todo código imitativo es construido por una convención. Demostrando que en toda la historia de las artes visuales han existido representaciones “icónicas” que no conseguían que se las aceptasen como tales a priori y que sin embargo a medida que sus destinatarios se iban acostumbrando a un determinado uso del medio, éstas quedaban convencionalizadas hasta el punto de parecer “más naturales” que los propios objetos, de modo que con el tiempo la percepción de la naturaleza aparecía filtrada por el modelo “icónico” dominante.

Gombrich (1959)¹¹⁵ explica por ejemplo cómo una serie de dibujantes de los siglos XVII y XVIII siguieron representando rinocerontes “*sur nature*” siguiendo inconscientemente el modelo de Durero, modelo que hoy nos resulta totalmente irreal, ya que estaba recubierto de escamas y placas imbricadas, exageración gráfica que en aquellos momentos resultaba más realista que la del tipo de piel del rinoceronte que hoy podemos representar con una fotografía.

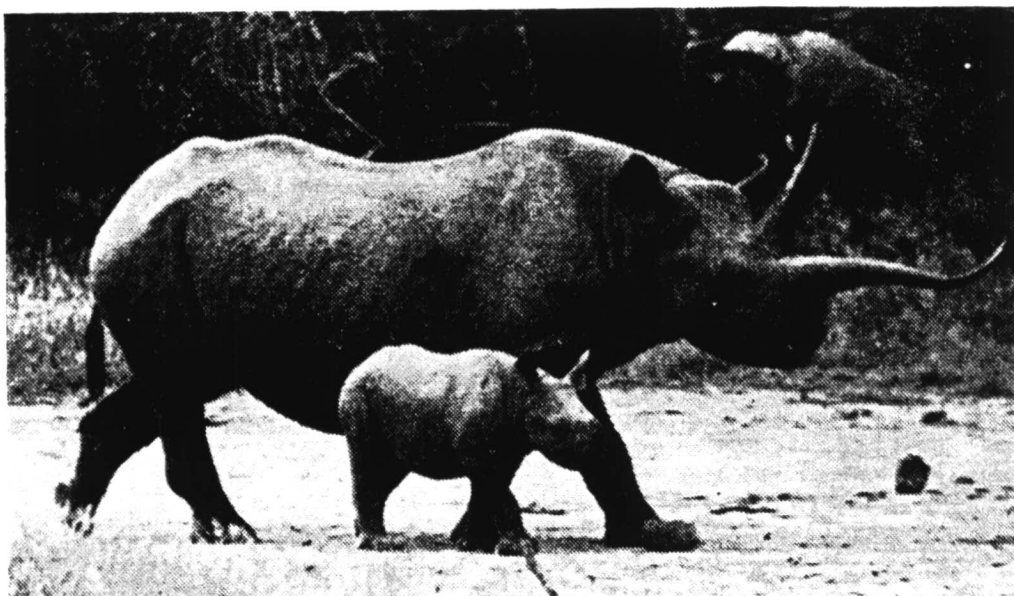
¹¹⁵ E. H. Gombrich. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate, Madrid 1998, pag 71. (Primera edición original 1959)



Grabado de Durero, Rinoceronte, 1515



Grabado de Hearsh, Rinoceronte, 1789.



Reproducción de una fotografía de un Rinoceronte.

Es decir que si actualmente la mayoría del público que lee una fotografía como “verdadera” esto no es otra cosa que una institucionalización de un código como el código que representa la apariencia de la “realidad”. Pero que nada tiene que ver ni con la referencialidad de la fotografía ni con el medio fotográfico, ni con muchas de las convenciones creadas en torno a la representación fotográfica . Esto es solamente una forma de usar “la fotografía” que nada tiene que ver con la naturaleza de un medio.

Sería demasiado ingenuo creer que un cuadro que represente a la virgen,¹¹⁶

¹¹⁶ Existe una obra de Mauro Panzeri (1998) que dice: María: Virgen y Madre, a mí siempre me pareció una bonita ironía acerca de las convenciones culturales.

es ella, todos sabemos que es una mujer, pero se reconoce en él a la Virgen en virtud de una convención social.

Con esto Eco nos explica que hasta en el caso de los *signos icónicos* ¹¹⁷ las correlaciones de significación están motivadas por una convención social. Y por lo tanto en el caso de que quisiéramos admitir que existen los signos icónicos, o que las imágenes fotográficas son un signo icónico “tendríamos que admitir también que ni tienen las mismas propiedades que el objeto, ni son semejantes, ni son análogos al objeto, ni tienen que ser motivados por él”¹¹⁸

Tendríamos que admitir que en caso de que existiera un lenguaje fotográfico nunca podría funcionar al margen del resto de los sistemas de comunicación, y mucho menos al margen de los contextos culturales. Luego creer en la posibilidad de la existencia de un lenguaje específicamente fotográfico sería una actitud reduccionista porque analizar las imágenes fotográficas como iconos significa pensar en ellas sin la posibilidad de que sean interpretadas, significa que pertenecen a un sistema de significación cerrado como el sistema de las señales de tráfico o el código morse.

Ya Pierce (1931-35) ¹¹⁹ introduce la idea del interpretante “un signo representa algo para la idea que produce o modifica... aquello que representa se

¹¹⁷ Morris (1946) : *signo icónico es que tiene las mismas propiedades que sus denotata.*

Pierce (1931): *un signo es un icono cuando puede representar a su objeto sobre todo por su semejanza.*

¹¹⁸ Umberto Eco (1976), *Ibidem*, pág 287.

¹¹⁹ Citado por Eco, *Ibidem*, pág 114.

llama su objeto; aquello que transmite, su significado; y la idea a que da origen es su interpretante”... “Y es esta idea del interpretante la que convierte a la teoría de la significación en una ciencia de fenómenos culturales y la separa de la metafísica del referente” ¹²⁰.

Por tanto si pensamos analizar la fotografía desde la perspectiva comunicacional, es importantísimo que lo que se analice sea el contenido y no el referente, y el contenido sólo puede ser analizado si lo definimos como una unidad cultural.

Hasta hace poco, muchos autores trabajaban con el medio fotográfico sin cuestionarse la amplitud de usos que se le podía dar, sin pensar que toda imagen, independientemente de la herramienta que se hubiera usado para su construcción era usada por un sujeto (con conocimientos o no del medio) para un fin. Por tanto si este sujeto pretendía comunicar algo con sus imágenes fotográficas, estas tenían que ajustarse a los cánones de producción establecidos en cada uno de los ámbitos en los que una imagen fotográfica es utilizada.

Sería imposible por tanto crear “una historia de la fotografía” porque “la fotografía” no es más que un medio para conseguir otros fines, desde esta perspectiva lo único que podríamos hacer es construir la historia de las evoluciones técnicas de la fotografía, pero construir dicha historia sería construir un proceso de enumeración, sería dar nombre una serie de materiales asociados a un conjunto de espacios temporales y esto ayudaría nada a comprender el mundo. Otra cosa bien distinta sería el análisis de las evoluciones

¹²⁰ Eco, *Ibíd.*, pág 120.

tecnológicas dentro de un sistema cultural: cómo lo han hecho evolucionar o cómo han conseguido que se cambie nuestra percepción de la realidad.

Pero aún en este caso existirían tantas “historias tecnológicas” de las imágenes fotográficas como disciplinas, usos o fines para los que fueron producidas dichas imágenes.

Luego es imprescindible para el análisis de imágenes fotográficas acotar tanto el punto de vista desde el que deseemos realizar el análisis como los campos de acción de dichas imágenes.

“Cualquier especificidad que pueda atribuirse a la fotografía al nivel de “imagen” se ve atrapada inextricablemente en la especificidad de los actos sociales que dan lugar a dicha imagen y sus significados: las fotografías de prensa ayudan a transformar la cruda continuidad del fluir histórico en el producto “noticia”, las fotografías domésticas ayudan típicamente a legitimar la institución familiar..., etc” ¹²¹

El punto de vista de marcada tendencia modernista se centraba en un análisis de la especificidad del medio defendiendo mediante la localización del vocabulario formal y su dominio progresivo que existía un lenguaje propiamente fotográfico. Este tipo de análisis estaba construido dentro de los límites del propio medio. Sin embargo los análisis más contemporáneos en torno a la imagen o el medio fotográfico lo que proponen es una lectura en otra dirección: “es una fragmentación de campo, teniendo en cuenta sus profundas

¹²¹ Victor Burgin, “ Mirar fotografías” *Indiferencia y singularidad*, Op. Cit., pág 31

divisiones internas y la diversidad de sus prácticas” ¹²². Lo que proponen es la construcción de la historia de sus usos y recepciones, es una lectura como sistema de comunicación, no de significación.

Creo que esta idea ha surgido como consecuencia lógica de la masiva utilización de la técnica fotográfica por parte de los artistas, actualmente “ la fotografía” es utilizada por los creadores como cualquier otra herramienta que les pueda servir para construir un discurso. Ha pasado de ser pensada como fin a ser utilizada como medio.

“Si consideramos que la fotografía es esencialmente y quizás exclusivamente el resultado de “la acción estructurante del inconsciente tecnológico” entonces toda esta noción de materia hace referencia a la pictorialidad. Esto iría más allá de lo específico y se trataría en realidad de la posibilidad misma para la fotografía de ser obra. Si una fotografía es sólo el producto de un dispositivo ¿bajo que condición puede convertirse en obra?” ¹²³

¹²² Regis Durán. *El tiempo de la imagen*. Op. Cit.

¹²³ Regis Durán, *Ibidem*, págs 57-58.

Capítulo 3

Análisis de las teorías construidas en torno a la “referencialidad” de la fotografía.

Introducción

Cuando inicié la presente tesis lo único que tenía claro es que no estaba de acuerdo ni con Benjamin ni con Barthes, mi amor-odio hacia las ideas de Benjamin creo que ya ha quedado bastante claro, pero lo de Barthes ..., lo de Barthes no tiene perdón.

Las ideas de Barthes se me presentaban descaradamente “anti-fotográficas”, “pre-modernas” o renacentistas y yo sólo quería descifrar qué era lo que podía haber hecho que alguien pensara así. Después de mucho tiempo descubrí que lo suyo no tenía solución alguna, porque su discurso no estaba basado en la lógica racional, su discurso era un problema pasional: era una patología psíquica.

Pero a base de mucho psicoanálisis y desde la posición de análisis subrealista que toda locura produce si se intenta comprender, comencé a observar que si él estaba en el renacimiento lo mío no era menos grave: yo era una modernista pura. El terror que me produjo estar fuera de tiempo fue lo que me incitó a cuestionarme “la apariencia” de las imágenes fotográficas y no lo único que yo me había cuestionado hasta entonces: el modo en cómo habían sido generadas.

Combatir la locura de Barthes, y poco más que eso, es lo que me llevó a salirme de mi “gueto” para ver otras alternativas, para entender que otras imágenes generadas con otros medios podían llegar a significar tanto, más o lo mismo que lo que hasta entonces significaban para mí las imágenes fotográficas.

Combatir esta locura me llevó a descifrar que el problema a la hora de generar imágenes no residía en el propio medio sino en la apariencia de la imagen. Que imágenes producidas con diferentes medios podían tener la misma apariencia y que probablemente lo que cambiara las formas de entender el mundo no eran las meras introducciones de las nuevas tecnologías, sino más bien el tipo de imágenes que estas podían generar. Me llevó a comprender que si el uso que se estandarizaba con las nuevas tecnologías era un uso diferente a los establecidos con otros medios, entonces sí que se modificaría nuestra percepción de la realidad.

3.1 El referente lumínico y la máquina

- **Fotografía y referencialidad**

¿Cómo se introdujo la idea de que realidad e imagen era una misma cosa?

A nivel del medio por la convicción del automatismo fotográfico:

La fotografía se entendió como el producto de una máquina y no como el de una herramienta debido a su naturaleza: la imagen fotográfica se forma gracias a las cantidades de luz que refleja o transmite un objeto o sujeto, necesita “un referente” para que se forme la imagen. Por esto las imágenes fotográficas fueron leídas de una manera un tanto restringida y fueron entendidas como signos icónicos, como objetos reales a los que se podían referir dichos “signos”.

Pero tendríamos que preguntarnos por cómo se produce la percepción y verificación de dicho estado del mundo y cómo se define y se demuestra su existencia.

Si las imágenes fotográficas o algunos de sus formantes pueden ser entendidos como signos, como algo que “representan algo para la idea que producen o modifican: aquello que representa se llama su objeto; aquello que transmite su significado; y la idea a que da origen es su interpretante”¹²⁴.

¹²⁴ Pierce citado por Eco (1976), Op. Cit. pág 114.

Entonces bien podríamos englobarlas en el mundo de las creaciones, en el mundo de las ideas, y no en el de las formas ni en el de las reproducciones.

Olvidar esta idea del interpretante es lo que convirtió a la fotografía en una *metafísica del referente* y la separó de una *ciencia de los fenómenos culturales*.

No entender el referente única y exclusivamente como referente lumínico, fue lo que produjo la idea generalizada de la utilización del medio fotográfico para describir, documentar o testimoniar la existencia de una realidad. Y fue esto lo que llevó a los espectadores a pensar que la fotografía era una imagen de la realidad misma por encima de cualquier convención o manipulación a la que pudiera estar sujeta. Esta concepción hizo que se olvidara que las fotografías son simplemente uno de los “modos” (convencionalizado, igual que el resto) de representar.

Así la opinión pública pensó que la imagen fotográfica era un *análogo* del real, sin replantearse si verdaderamente en fotografía existía una *mimesis* entre el objeto fotografiado y la imagen del mismo, sin preguntarse si podría existir o había existido un tipo de imagen fotográfica dónde la apariencia de lo fotografiado no guardara correspondencia con su referente, sin preguntarse si esta fe ciega en la fotografía como imagen absolutamente referencial no era lo que precisamente podía sumergirnos en un mundo de meras y buenas apariencias.

Pero como Castelo (1995) ¹²⁵ explica: “en una imagen fotográfica no tiene porque haber una *mimesis*, sino que puede solamente existir una relación de

¹²⁵ *Usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Op. Cit.

contigüidad instantánea entre la imagen y su referente. Considerando fundamental la existencia de un referente real, pero no necesariamente su analogía o parecido de la imagen fotográfica con éste”.

Según este planteamiento ya al menos podrían existir dos niveles de lectura de una imagen fotográfica: por una parte estaría lo representado, el referente entendido al más puro estilo de Barthes, que creo que no tiene nada que ver con un análisis “tecno-lógico” de las imágenes fotográficas ya que no contempla la generación de formas nuevas de ver o representar el mundo, y de otro lado “el cómo” este referente es representado mediante una serie de códigos comunicativos establecidos en diferentes períodos espacio temporales.

Esto no sólo sería un análisis del objetivo ¹²⁶ de Joan Costa (1977), ya que no podría existir como un elemento aislado, sino que se tiene que comprender realimentado por el ojo ¹²⁷ y ajustarse al objeto ¹²⁸. Y es precisamente en estos reajustes donde se generarían los nuevos códigos: ópticos, ontológicos o culturales.

¹²⁶ Joan Costa. *El lenguaje fotográfico*. Op Cit. pág 22.

¹²⁷ “ Llamaremos ojo al fotógrafo, lo que él ve e imagina”, Ibídem, pág 22.

¹²⁸ Concepto sistémico-matemático desarrollado por Wiener en la teoría cibernética. “Cada fragmentación que hacemos de un campo visual constituye un objeto, cada objeto tiene una componente física y una componente socio-cultural”. Ibídem, pág 41.

Como se puede observar el *objeto* de Costa sería parecido al *referente* de Barthes, pero en éste caso, él sí que contempla la percepción de un objeto en su contexto, la socialización del mismo, incluyendo la capacidad de aportar significados.

El medio fotográfico, como cualquier otro medio es capaz de funcionar con *feedback* ¹²⁹ y por ello creo que existen nociones que no se hallaban en la concepción del propio medio y que sin embargo acaban redefiniendo tanto el *hardware*, el equipamiento material: los instrumentos, utillaje, herramientas como el software: las normas de uso

Como P. Watzlawick¹³⁰ explica, existen dos maneras de exposición científica la primera comienza por formular una teoría y aportar luego las pruebas experimentales que confirman su validez, y el segundo método consiste en presentar un gran número de ejemplos, tomados de los más distintos campos para intentar luego descubrir, de ésta manera práctica la estructura común de todos ellos... En el primer caso los ejemplos tienen que tener la fuerza demostrativa, en el segundo su función es describir, exponer o traducir, no necesariamente demostrar, funcionan como analogías, metáforas o ilustraciones.

Siguiendo el segundo método, tan utilizado por él, ilustraré la idea anteriormente expuesta sobre la retroalimentación entre el *hardware* y el *software*, con un ejemplo que alimentó mi fascinación por la “tecno-logía”.

Este ejemplo que les mostraré a continuación proviene del campo del diseño industrial:

¹²⁹ Concepto sistémico-matemático desarrollado por Wiener en la teoría cibernética. “*Todo efecto retro-actúa sobre su causa, y todo proceso debe estar concebido desde un esquema circular*”.

¹³⁰ Paul Watzlawick. *How real is real?* Communication, Desinformacion, Confusion, nueva York, Random House, 1976.

En los años cuarenta, la casa Dupont inventó el plástico transparente para cubrir alimentos. Así, aunque les parezca mentira, nació el concepto de “super”; supermercado como gran superficie donde uno se sirve los productos que desea. Hasta ese momento el consumidor no podía ver lo que compraba a menos que la venta fuera directa, con un vendedor que le mostrara el producto. Es cierto que cuando esto ocurrió ya existían las conservas, pero la idea que el público tiene y tenía de los productos enlatados, era y es, muy diferente a la que todos tenemos de los naturales. Con este fino plástico transparente los productos naturales se podían colocar en las estanterías para ser vistos y seleccionados por el consumidor.

Con lo cual ya no hacían falta tantos vendedores encargados de despachar los productos, ni el consumidor tenía que seguir haciendo colas para poder consumirlos.

Así, gracias a la introducción de un plástico nacieron las grandes superficies de venta, espacios que a su vez cambiaron los hábitos de una población que cada día era más urbana y que por ello necesitaba ahorrar tiempo en las labores domésticas.

Cada instrumento, cada máquina, o cada herramienta es construida en un principio con un fin, a razón de lo que se quiere conseguir de ella, pero su uso es lo que cambia los modos de vida y el cambio en los modos de vida es lo que produce las modificaciones en los propios instrumentos, máquinas o herramientas. Incluso cuando éstos son fabricados con un determinado fin, siempre existe quien los utiliza de otro modo, con otro fin, hasta conseguir con ellos que se estandaricen tipologías de uso, *recursos formales* considerablemente opuestos a los fines para los que fueron creados.

Y son precisamente estos usos los que hacen cambiar la noción de realidad, sería la integración de “los ruidos” lo que crearía códigos nuevos y con ello una nueva interpretación de la realidad.

Si son producidos intencionadamente por el fotógrafo aportan un significado, pero para que éste entre a formar parte del código comunicativo su uso ha de estar convencionalizado. Y sólo cuando se generalizan ciertos modos de producir imágenes es cuando cambia nuestra idea de representación de la realidad, pero la percepción de la realidad no puede cambiar si no se introducen nuevos modos de representarla que pueden ser originadas por variaciones en las formas de uso o por cambios en los sistemas y procesos del medio que las produce.

“Al hombre le corresponde la revisión permanente del modo de ser de las cosas que configuran su entorno ... las cosas van cambiando continuamente y esto hace que a su vez cambie el modo de convivir con ellas”¹³¹

Creo que debemos entender el pasado para comprender el presente, entender el final del siglo anterior para comprender el final de éste, entender como nació el medio fotográfico y como fue entendido para comprender como han nacido los medios digitales y como están siendo entendidos. Tenemos que entender la era mecánica para así comprender las diferencias que se están estableciendo en relación a la era digital, lo que significaba la imagen fotográfica en el modernismo para saber como es entendida en la actualidad. Es

¹³¹ André Ricard, *Diseño ¿Porqué?*, Op. Cit. pág 66.

por esto y mientras que hago una revisión del pasado por lo que nunca se me puede olvidar que actualmente estamos empezando a conocer “otras realidades” u “otras ficciones”. Otros modos de ver que nos hacen plantearnos el concepto de realidad desde otros puntos de vista. Las imágenes digitales son imágenes que nos hacen cuestionarnos nuestras relaciones con “aquello que habíamos convenido llamar realidad”, imágenes que nos empujan a re-pensar el concepto de fotografía tal y como parecía estar impuesto.

La idea modernista de automatismo es lo que ha encaminado a una gran parte de la práctica fotográfica hacia la especificidad, con independencia de que algunos autores estuvieran produciendo desde el nacimiento del medio fotográfico imágenes no referenciales e imágenes mediadas, quizás el análisis del medio fotográfico aislado del resto de las disciplinas fue lo que mantuvo a la fotografía en la categoría de medio referencial. Porque dejó una laguna entre la manera en que es generada una imagen y sus posibles recepciones.

Durante mucho tiempo ha habido una falta de retroalimentación entre productores y lectores. Porque los teóricos leían las imágenes y los fotógrafos las construían, unos se olvidaban de cómo habían sido formadas y los otros de cómo eran leídas o integradas en los contextos culturales. Los que querían comunicar algo se olvidaban de la parte más importante: confirmar que los espectadores habían entendido lo que se quería contar. Y los que intentaban entender el mundo a través del análisis teórico de la imagen fotográfica se olvidaban de que un medio no nace por generación espontánea, de que si existe una producción imágenes tipo con unas características comunes y por tanto analizables, éstas no han podido ser ni construidas ni consolidadas si el medio no hubiera ofrecido de base ciertas posibilidades, ciertas opciones de uso.

En el fondo sigo queriendo creer que siempre han existido “los fotógrafos” que se revelaban contra la imagen mecánica. Que han sido la historia del arte y la del mundo moderno las que no han sabido reconocerlo. Todavía creo que nunca han faltado: los tecno-lógicos, los poetas, los ilusionistas, los magos, los espiritistas, o los creadores de apariencias y ficciones. Por eso intento convencerles que todo es cuestión de puntos de vista y que no todos los puntos de vista tienen que estar contruidos en base al pensamiento dominante o aprendido.

- **El análisis de Barthes**

Siempre he considerado a Barthes uno de los responsables de la idea de que una fotografía se produce automáticamente porque con “La cámara lúcida”¹³² realizó un análisis de la fotografía desde el punto de vista de su referente, pensando en la fotografía como una reproducción mimética de lo real, como *un espejo del mundo*¹³³. Con este tipo de análisis no sólo anuló toda la posibilidad de generación de formas y significados nuevos que todo nuevo medio de comunicación aporta, sino que además demostró su poca fe en la tecnología como un elemento capaz de modificar los esquemas culturales.

¹³² Roland Barthes. *La cámara lúcida*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1990. El título original de ésta obra es *La chambre Claire. Note sur la Photographie*. Cahiers du Cinéma, Gallimard. Seuil, París 1980.

Muchas veces he pensado en el título de éste libro, y siempre llego a la misma conclusión: ni Barthes ni el traductor tenían idea alguna sobre fotografía. Si “chambre claire” está correctamente traducido como “cámara lúcida”, la cámara lúcida no tiene nada que ver con la formación de imágenes en la cámara oscura puesto que ella forma “imágenes virtuales” y no “reales”, por esto creo que la traducción correcta tendría que haber sido “la cámara clara” y no “la cámara lúcida”, aún con todo y con esto, analizando los conceptos que Barthes relaciona con el medio fotográfico y las imágenes fotográficas, creo que muy bien habría podido llamarle “la cámara oscura”: por que es a partir de la cual se construyen las imágenes fotográficas y porque además su planteamiento ante “la cámara” es más oscurecedor que clarificador.

¹³³ Philippe Dubois. *El acto fotográfico*, Op. Cit.

Benjamin aunque era pesimista sí que se planteaba que el nacimiento de una tecnología podía significar un cambio; su espíritu negativo no le dejó ver que el uso de una nueva técnica podría llegar a ser el complejo vitamínico que regenerara la forma de entender el mundo. Pero al menos se planteó que los nuevos medios hacían cambiar las cosas. Cosa que nunca hizo Barthes porque nunca se planteó la imagen fotográfica desligada de su referente.

No me queda más remedio que discrepar radicalmente con la manera en que Barthes entiende la imagen fotográfica; no puedo estar de acuerdo con su punto de vista porque su forma de leer y describir fotografías está al margen del entendimiento de la fotografía como el producto de la “tecno-logía”.

Él, siempre que habla de fotografía, se olvida de que una fotografía es ante todo una imagen, una *re-presentación* de un *referente* y no el *referente* mismo, y que como toda *re-presentación* está mediada por el medio con que ha sido generada.

Se olvida de analizar la imagen fotográfica por comparación u oposición a otras imágenes generadas con otras herramientas olvidándose de toda la historia del arte y de la cultura.

*“Ya con Monet se pone de manifiesto la disociación entre el objeto y su percepción, queda patente que aquello que el pintor debe transferir a la tela no es el objeto sino su percepción. La imagen se libera del vínculo del objeto, siendo ahora el color el sujeto, el vínculo es ahora un problema de percepción, es algo extremadamente mutable y opinable”*¹³⁴

¹³⁴ Mario Costa. *Della fotografia senza soggetto*. Op. Cit. pág 66.

Si todo el impresionismo se cuestiona que el valor de una imagen reside en su capacidad para representar “fielmente” un referente, ¿por qué será?. Pues entre otras cosas por el nacimiento de la fotografía.

Hay una frase de Duane Michals, que sirve para posicionarnos, para mostrar por qué estoy en contra de Barthes y porque he de explicar que nunca podría estar de su lado.

Dice Michals que: “La gente cree en la realidad de la fotografía, pero no en la de la pintura; lo que da una enorme ventaja a los fotógrafos.”¹³⁵

Orientada con las palabras de Michals la única explicación que encuentro lógica en el modo de analizar de Barthes, la única justificación, es su postura como lector de imágenes fotográficas. Es el pensar, que él es únicamente *spectator*¹³⁶ y como tal nunca se ha preocupado por el método con el que están producidas las imágenes.

Aunque yo quisiera no podría ser únicamente *spectator*, no me podría olvidar de preguntarme por la forma con que ha sido generada una imagen, quizás porque sea principalmente *operator*¹³⁷ y como tal, me apasiono con cualquier elemento técnico que me pueda ser útil para la construcción y manipulación de mensajes, o quizás porque intuyo que los elementos técnicos

¹³⁵ *Real Dreams, Photostories by Duanne Michals, Danbury, New Hampshire, 1976.*

¹³⁶ En *La cámara lúcida* Barthes (1980) llama *spectator*: *al sujeto mirante, al compulsador de periódicos, libros álbumes, archivos o colecciones de fotos.*

¹³⁷ *Ibidem*, *operator* es el que realiza las fotografías.

me cuentan cosas, me hablan de una época, de una sociedad o de ciertas posiciones culturales.

Partimos de la base de que las imágenes fotográficas son el producto de una determinada tecnología, entendida ésta en su significado más etimológico:

La palabra “tecno-logía” ¹³⁸ proviene del prefijo griego *techné* ¹³⁹ que venía a significar: técnica o arte. En el mundo antiguo el término arte se usaba para designar la habilidad o destreza que un hombre poseía o había adquirido para hacer o construir cualquier cosa. Y el elemento compositivo *logía* ¹⁴⁰ proviene

¹³⁸ He decidido hacer un estudio de la tecno-logía, y no de la tecnología ni de la tecno-lógica porque creo que lo que hay que analizar es el discurso de la técnica, no sólo los conocimientos y los medios técnicos aplicados al desarrollo de la actividad fotográfica ni tampoco las leyes o modos con los que se rige la técnica, sino más bien el discurso cultural que encierran ciertas aplicaciones técnicas

¹³⁹ *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*

Tecnología : del griego tecnología de *texvn*: arte y logos: tratado. Conjunto de los conocimientos propios de un oficio mecánico o arte industrial. Tratado de términos técnicos. lenguaje propio, exclusivo, técnico de una ciencia o arte.

Tecno: Elemento prefijo del gr. “*téchne*”, técnica.

Técnico, -a: del latín “*technicus*”, del gr. “*technikós*”, de “*téchne*”: arte.

Relacionado con la aplicación de la ciencia a la obtención de objetos o resultados prácticos.

¹⁴⁰ *Ibidem* pág 212

- logía: Elemento sufijo del gr. “logos”, con que se forman nombres que designan ciencia o tratado.

lógica: (del lat. “*logica*” del gr. “*logike*”, fe. de *logikos*). Tratado de las operaciones del pensamiento

lógico,-a: adj. Aprobado por la razón como bien pensado: “Una consecuencia lógica”.

del griego *logos* y significa razón, discurso o doctrina; posteriormente en latín derivaría en *lógica*: entendida cómo la ciencia que expone las leyes, modos o formas de conocimiento científico.

Desde la posición “tecnológica” podríamos llegar a descifrar lo que ha aportado un medio: encontrar sus límites, sus similitudes y diferencias con otros medios, la evolución de sus usos, sus aplicaciones prácticas o la configuración de imágenes tipo para así deducir de esto un determinado ambiente socio-cultural: “el aire de tiempo” que lo rodea. Luego entender el medio fotográfico como una “tecno-logía” no significa otra cosa que entenderlo desde el punto de vista romántico como *la lógica del arte* o desde el punto de vista racionalista como *el discurso de una ciencia*

El pensamiento griego del cual procede etimológicamente la palabra “tecno-logía” dividía conceptualmente el universo en dos tipos de cosas: las que existían por naturaleza y que eran necesarias y las que habían sido creadas por el hombre que podían ser de otro modo ¹⁴¹. Para ellos toda producción “artística” o no, además de no ser necesaria podía ser de otro modo.

De la *lógica* o conforme a sus leyes o normas, o del pensamiento.

Mientras que -logía (del griego *logos*) sería un elemento compositivo que viene pospuesto en la formación de algunas voces españolas con el significado de “discurso, doctrina, o ciencia”, -lógica (del latín *logica*) sería la ciencia que expone las leyes, modos, y formas de conocimiento científico.

¹⁴¹ Władysław Tatarkiewicz (1976). *Historia de seis ideas: Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia estética*. Tecnos, Madrid, 1992, (primera ed. en español 1987)

Siempre me he preguntado el porque de esa coherencia formal en todas las disciplinas griegas, si una producción *artificial* siempre puede ser de *otro modo*, porque las producciones griegas son reconocibles frente a las góticas, barrocas o pop. ¿Porqué una determinada estética va siempre unida a unos determinados contenidos culturales?.

“Existen ciertos signos regidos por “ratio difficilis” en estos “signos” la naturaleza de la expresión va motivada por la naturaleza del contenido ... en estos signos lo que motiva la organización de la expresión no es el objeto, sino el contenido cultural correspondiente a un objeto determinado ... En ellos lo que cuenta no es la correspondencia entre imagen y objeto sino entre imagen y contenido ”¹⁴²

Lo importante en éstos “signos” no sería la correspondencia entre fotografía y referente sino entre apariencia y cultura. Y puesto que la semejanza, si se produce, debe aprenderse. Aunque aceptáramos que la fotografía es capaz de representar “icónicamente” un objeto, esto no significaría otra cosa que el medio fotográfico es capaz de transcribir mediante artificios físico-químicos las propiedades culturales que se le atribuyen al objeto.

“Una cultura, al definir sus objetos, recurre a algunos códigos de reconocimiento que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido. Por tanto un código de representación icónica establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos pertinentes establecidos por los códigos de reconocimiento.

¹⁴² Eco (1976). Op. Cit, pág 276.

Incluso en los casos de representación más “realista” se pueden individuar bloques de unidades expresivas que remiten no tanto a lo que se ve del objeto, sino a lo que se sabe o a lo que se ha aprendido a ver.”¹⁴³

Creo que existen dos tipos de creatividad, la creatividad que está regida por reglas establecidas y creatividad que cambia las reglas. Por esto inventar una nueva función del signo sería proponer nuevos modos de codificar. Y aunque cualquier creación del hombre siempre deba estar adaptada al entorno plural, creo que el universo solamente puede existir y persistir por estar en constante evolución, jamás se repiten individuos idénticos aunque todo lo natural siempre esté unido a un determinismo genético impresionantemente sutil.

Dice André Ricard ¹⁴⁴ que el ser humano se distingue del resto de los animales por su potencialidad creativa, ésta es la que le habilita para completar, por medio de lo artificial (es decir por medio de las cosas “hechas por la mano del hombre”) su incompleta naturaleza. Así el hombre ha de crear para ser.

Crear significa evolucionar o hacer evolucionar, cambiar las reglas establecidas. Para sobrevivir en un entorno que está en continuo cambio hay que evolucionar y la evolución hoy sólo puede conseguirse por adaptación artificial, por medio de la creación de utensilios y herramientas que funcionen a modo de prótesis y por medio de la producción de objetos e imágenes que justifiquen su

¹⁴³ Ibídem, pág 305.

¹⁴⁴ *Diseño ¿por qué?* Op. Cit. pág 4.

existencia. Por esto creo que “la supervivencia de la especie humana depende de su capacidad de seguir imaginando y construyendo un mundo de cosas artificiales. Que depende de su capacidad para ilusionarse”¹⁴⁵

“Somos los instrumentos de nuestros instrumentos”¹⁴⁶ y por esto más nos vale convivir positivamente con ellos: entenderlos y saber dirigirlos. Solos no hacen nada, no funcionan.

Así, el fotógrafo, a diferencia del referente, que no tendría nada que ver con una historia “culturalista” de las imágenes fotográficas, se convierte en parte del dispositivo. Y esto crea un bonito problema: el de la elección y la renuncia.

Dice una amiga mía que elegir es renunciar, y siempre que se elige una cosa se tiene que renunciar a otra, a lo que yo siempre le he contestado que para que haya elección tiene primero que haber opción, si “no hay dónde elegir” difícilmente elegiremos, si no conocemos las posibilidades materiales que una época nos ofrece no podemos realizar decisión alguna, una vez conocidas tendremos lo que comúnmente se llama libertad, la libertad de decisión es una combinación entre las posibilidades y el conocimiento de las mismas. Una vez llegados a esto punto, todo parece sencillo, como lo ve mi amiga: el funcionamiento a través del binomio elección-renuncia, pero a mí nunca me ha preocupado ni lo que elegía ni a lo que renunciaba, digamos que en este aspecto

¹⁴⁵ Javier Marías. *Breve tratado de la ilusión*. Alianza, Madrid, 1997. (primera ed. 1984)

¹⁴⁶ André Ricard, Op. Cit. pág 16.

una vez hecha la elección, soy bastante positiva, por no llamarlo auto-afirmativa. No, el problema no está en lo que se elige ni en lo que se deja, sino más bien en el hecho de elegir, en ese fatal momento en el que uno se ve en la obligación de elegir: elegir pre-determinadamente, elegir en base a una clara oferta de mercado, elegir en un lugar del mundo en tiempo real.

Elegir es elegir ser “*operator*” o “*espectator*”, elegir es elegir entre fotografía referencial y no referencial, elegir es elegir conocer los elementos que configuran una imagen fotográfica y cómo se articulan o por el contrario ignorarlos, elegir es elegir llevar la contraria por sistema, elegir es elegir nadar con los que han ido a contracorriente.

Como decía Paul Veyne “todo es cuestión de puntos de vista”, el de Barthes como *spectator* y el mío como *operator*.

Barthes no es fotógrafo, por esto no ve la fotografía como un sistema de comunicación y no desarticula los elementos fotográficos ni los códigos culturales que están presentes en cualquier fotografía, los que nos comunican acerca de una época, de un ambiente o de un autor.

La gran diferencia entre la concepción de “la fotografía” que tiene Barthes y por tanto su forma de abordar el análisis y la mía, creo que tiene su origen en el objeto fotografiado, ese abismo que existe entre nosotros; aunque suene a broma, se debe a su bienamado referente¹⁴⁷, vamos que la culpa la tiene

¹⁴⁷ Lo fotografiado, pudiendo ser objeto o sujeto. Para Barthes (1980) el *referente* fotográfico es necesariamente real, “llamo *referente fotográfico* no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”.

su madre.

Para él su madre (referente de las fotografía que analiza) además de *sujeto* ¹⁴⁸ es parte de su memoria, y para mí, ni es parte de mi memoria ni es *sujeto*. Y es verla a ella en las imágenes fotográficas lo que le hace analizar las fotografías inseparables de su referente, es ella lo que le hace confundir “el icono denotado con lo que denota el icono” ¹⁴⁹

Es decir, que si yo viese la fotografía de su madre sobre la que él construye todo su análisis, lo último que leería en dicha imagen es a su madre, a menos que él me contara que es su madre o yo la conociera.

Dice McLuhan que “la fotografía tiende a transformar las personas en

Como explicaré a lo largo de la tesis el referente para mí es algo mucho más complejo: es a lo que se refiere la imagen, y esto puede ser o no ser lo que había delante del objetivo cuando se realizó la fotografía. Pero aún en el caso de que la imagen fotográfica se refiriera única y exclusivamente a su referente lumínico, éste no necesariamente tendría que remitirnos a una imagen de la realidad. Las operaciones de “referencialidad” no se establecen en el propio medio.

¹⁴⁸ Para Rousseau el sujeto es estable y responde a sí mismo tanto en la memoria como responsablemente, además es capaz de responder ante el resto de sujetos que esperan de él un determinado comportamiento. Se llega a ser sujeto por relación y diferenciación : de los objetos y en relación a un grupo.

¹⁴⁹ Joan Costa, *La fotografía, entre la sumisión y subversión*. Op. Cit, págs 8-9, 146.

cosas”¹⁵⁰ y Barthes siendo capaz de estar de acuerdo con él, de plantearse la objetualización del *sujeto* al ser fotografiado :

*“Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte ... La fotografía representa ese momento tan sutil, en que a decir verdad no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien sujeto que se siente devenir en objeto ”*¹⁵¹

No puede caer en la cuenta de que dicha objetualización que se produce en un sujeto al ser fotografiado, viene dada por las posibilidades de reinterpretación que ofrece una tecnología ya que esta es capaz de presentar a una persona, a su madre, como un objeto. A través de un medio técnico y gracias al aprendizaje cultural, la madre de Barthes, para la mayoría de los lectores de dicha imagen puede acabar siendo más *objeto*¹⁵² que *sujeto*¹⁵³.

¹⁵⁰ M. McLuhan, *La Galassia Gutenberg*, Roma, Armando, 1976, pág 25.

¹⁵¹ Barthes. *La Cámara Lúcida*, Op. Cit. págs 45 y 46.

¹⁵² J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1969.

Explica los objetos como modos de comunicación capaces de transmitir mensajes culturales, estéticos y sociales, cuya finalidad es ser poseídos de forma ascética, hedonista, agresiva, inversiva, surrealista, funcionalista o *kitsck*.

¹⁵³ Ser un objeto o un sujeto es una cosa muy relativa ya que como explica Mary Douglas, *Sobre la naturaleza de las cosas*, Anagrama, Barcelona, 1975; lo sujeto es estable, responde a dos principios: 1. Respecto a sí mismo en la memoria y responsablemente. 2. Respecto a los demás, que esperan un comportamiento determinado. Se es sujeto por relación

Y este devenir no sólo se produce en el momento en que una imagen es leída por un *spectator*, sino que quiero demostrar que el fotógrafo tiene la posibilidad de intervenir en dicha narración. Creo que *el operator* cuando elige cosas aparentemente tan sencillas como el encuadre, el punto de vista, el ángulo de campo, la iluminación ... (y un largo etcétera) está interpretando a su *referente*, está interviniendo; unas veces para hacerlo parecer más *objeto* y otras más *sujeto*. Y creo que sin una “culturización” no habría ni posible elección, ni significación, ni comunicación.

Por lo general éstas diferentes intervenciones para hacer devenir a un sujeto en objeto o viceversa están mediadas, están de algún modo vinculadas a los elementos con los que se construye una imagen en una época determinada, es decir a las opciones existentes en un determinado mercado. Y además suelen ir encaminadas hacia un fin: dependiendo de lo que se quiere contar se tendrá que construir o contextualizar la imagen, o lo que es lo mismo: dependiendo de cómo esté construida la imagen y de dónde la leamos, ésta nos comunicará una cosa u otra.

Nuestras elecciones dependen de una serie de fenómenos culturales, entendiendo el término en su sentido más antropológico: como la producción y el uso de objetos que transforman la relación hombre-naturaleza y como el

y diferenciación: de los objetos (sujeto psicológico) y en relación a un grupo. Para Mary Douglas el término sujeto debe ser analizado junto al de *status* que “es la posición social y localización de la persona en el universo social”. Y al de rol que “es el elemento dinámico del *status*, el papel que representa un sujeto, la manera en que una persona pone en práctica la realidad de las exigencias de una posición por unas determinadas expectativas de comportamiento.

intercambio de bienes económicos. Y es por esto por lo que pienso que las imágenes fotográficas deberían estudiarse como fenómenos culturales.

Pensando que el referente no es lo más importante de una imagen fotográfica, podremos leer en esta imagen; en la fotografía de la madre de Barthes, o en cualquier otra fotografía, cosas que el medio nos está contando del momento social en que se produjo la imagen, cosas que dicha fotografía puede comunicar a varios *spectators*, no sólo a uno, no sólo a su hijo.

Creo que la lectura de una imagen fotográfica como referencial o no, como lectura de un sujeto que se encuentra representado en ella o como lectura de la imagen misma como objeto, no depende de otra cosa que de una institución de código. Y mientras que Barthes lee las imágenes fotográficas como elaboradas mediante *códigos restringidos* (con encasillados y agrupamientos fuertes) yo las veo como *códigos elaborados* (con encasillados débiles y agrupamientos débiles)¹⁵⁴. En los códigos elaborados los hablantes no aceptan o comparten los supuestos fundamentales de los otros, así que la función del lenguaje sería hacer explícitas las percepciones individuales singulares de los otros y tender puentes entre los supuestos iniciales.

Con todo esto fundamentalmente quería explicar que Barthes hace un análisis “del qué” hay en la imagen y cómo ese qué pasa a ser memoria, y así, con un planteamiento tan emotivo como sincero, Barthes parte implícitamente del supuesto de la objetividad fotográfica, o del realismo analógico; obviando la posibilidad de intervención cuando se trabaja con el medio fotográfico; analiza la fotografía al margen del medio y del contexto cultural. Y por esto llega a la

¹⁵⁴ Berstein

conclusión de que “la fotografía no es del todo código, hay algo de realidad en la imagen fotográfica”, lo que él llama *el mensaje sin código* ¹⁵⁵. Él piensa en la imagen fotográfica como si fuera un icono y por esto se le escapa que una extensión como lo puede ser la fotografía no designa un objeto, sino que transmite un contenido cultural.

Yo creo que no puede existir *punctum* ¹⁵⁶ sin comunicación.

Y, como él: “siempre he tenido ganas de argumentar mis humores”.

¹⁵⁵ Barthes, “El mensaje fotográfico”, *Lo Obvio y lo Obtuso*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1992 págs 11-27.

¹⁵⁶ “*Lo que le atrae, lastima o viene a punzarle de una fotografia*”. Barthes, *La Cámara Lúcida*, Op. Cit. pág 65.

- **La imposibilidad icónica por la falacia referencial**

La teoría de los códigos¹⁵⁷ que nada tiene que ver con la teoría matemática de la información, explica que el término código puede ser entendido de cuatro formas diferentes:

Sistema a: una serie de señales reguladas por normas internas pero que no están necesariamente conectadas con las respuestas del destinatario, es decir que éstas podrían transmitir otros hechos diferentes para los que están programadas, podrían tener un funcionamiento autónomo y por consiguiente provocar otro tipo de respuesta. Constituyen lo que llamamos el sistema sintáctico.

Sistema b: una serie de nociones que pueden convertirse en contenidos de una posible comunicación y que podrían ser transmitidos con otro tipo de señal. A esta serie de contenidos se le llama sistema semántico

Sistema c: podría estar compuesto por una serie de posibles respuestas de comportamiento por parte del destinatario, que son independientes del sistema b y que pueden ser estimuladas por un sistema distinto. Sistema pragmático.

Sistema d: una regla que asocia algunos elementos del sistema a con el sistema b o con el c. Solamente a este tipo de regla puede llamarse con propiedad código.

Si estamos de acuerdo con el concepto de código planteado en los sistemas

¹⁵⁷ Umberto Eco (1976). Op. Cit.

“de tipo d”, es imposible que pensemos que lo que organiza o puede organizar la expresión y la lectura de una imagen fotográfica sea el referente, puesto que excluimos la organización de sentido en base al contenido cultural.

“En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras, y por tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación” ¹⁵⁸. Cualquier unidad cultural depende de su linde, es sólo analizable colocada entre otras, dentro de campos semánticos que son una visión propia de una cultura. Una imagen giraría en torno a un complejo heterogéneo de códigos.

“Cada fotografía significa en función de esa pluralidad de códigos, cuyo número y tipología varía de una imagen a otra y que algunos de ellos son por lo menos, en un primer análisis propios de la fotografía (por ejemplo, los diversos códigos contruidos en torno a “lo enfocado” y “lo borroso”), y otros pueden ser originarios de a otras disciplinas” ¹⁵⁹

Creo que la mayoría de los autores específicos de fotografía, caen en lo mismo, caen en no analizar la fotografía dentro del resto de los sistemas, ¿por qué? porque todos se plantean la imagen fotográfica como imagen referencial:

Schaeffer (1987) no se cuestiona la posibilidad de interpretación de la imagen fotográfica porque en realidad piensa que no es una creación original ya que siempre está causada por objetos físicos “reales”: “*si reproduce algo es un*

¹⁵⁸ Scheneider (1968), Citado por Eco (1976), Ibídem, pág 112

¹⁵⁹ Eco, Ibídem.

*acontecimiento, un estado de las cosas, es una huella que no se deja reabsorber dentro de una significación universal”*¹⁶⁰.

Dubois (1983) tampoco puede desligarse de la contigüidad referencial de la imagen fotográfica, para él *“es un pequeño bloque de presente”*, y así la analiza como símbolo, índice e icono *“tricotomía insostenible porque las tres categorías postulan la presencia del referente como parámetro discriminador”*¹⁶¹, y así podríamos hacer una lista inacabable de teóricos fotográficos *“referenciales”*, ya que siempre han existido y seguirán existiendo los lectores que no piensan en el medio fotográfico como un sistema abierto de comunicación; siempre han existido y existirán los seguidores de *la falacia referencial*.¹⁶²

“ Ante todo hay que liberar el término de referencia de toda clase de hipotecas referenciales, así pues diremos que el significado de un término y por tanto el objeto que el término denota es una unidad cultural..., en todas las culturas una unidad cultural es algo que esa cultura ha definido como una unidad distinta de otras (...) si esta unidad permanece invariable se le llama intercultural”.¹⁶³

Si siguiendo estas ideas lo que transmitiría una imagen fotográfica sería

¹⁶⁰ Jean- Marie Schaeffer. “Función indicial”. *La imagen precaria*. Cátedra , Madrid 1990, págs 39-44

¹⁶¹ Umberto Eco, Op. Cit. pág 268.

¹⁶² *“La falacia referencial consiste en suponer que el significado de un significante tiene que ver con el objeto correspondiente”*. Eco, *Ibidem*, pág 99.

¹⁶³ *Ibidem*, pág 111.

siempre un contenido cultural.

Existen rasgos de numerosas entidades culturales, los hay de orden óptico, ontológico o puramente convencional: las ópticas dependen mucho de una codificación de la experiencia perceptiva anterior, las ontológicas conciernen a propiedades que son perceptibles de hecho pero que la cultura atribuye igualmente al objeto, como serían los artificios gráficos que al denotarla sugieren una presentación fiel del propio objeto, y por último estarían las estrictamente convencionalizadas que dependen de convenciones iconográficas que han “caracterizado” intentos precedentes de reproducir propiedades “ópticas”.

Luego únicamente podríamos hablar de “código icónico” en fotografía como el sistema que hace corresponder a un sistema de técnicas una serie de unidades perceptivas y culturales codificadas. Y es por ésta noción “culturalista de iconismo” que tienen las imágenes fotográficas es por lo que creo que no se puede hablar de lenguaje fotográfico, sino más bien de una serie de sistemas sintácticos que variablemente han ido utilizándose en relación a unos sistemas semánticos encaminados hacia determinados fines pragmáticos, configurando ciertos tipos de fotografías que funcionan como *textos visuales* ¹⁶⁴ dentro de un contexto cultural delimitado.

¹⁶⁴ “ *Aún cuando parecen existir las figuras icónicas no corresponden a los fenómenos porque no tiene ningún valor de oposición fijo dentro del sistema, sino como máximo del contexto (...) llegados a este punto nos vemos obligados a considerar los llamados signos icónicos como textos visuales que no son analizables ni en signos ni en figuras, ya que fuera de contexto no son signos verdaderamente* ”. Eco, *Ibíd.*

“Para que se establezca una nueva interpretación de la fotografía hay que dismantelar y destruir otras maneras de entender la fotografía, la fotografía se interpretaba demasiado constreñida por el mundo que fotografiaba, demasiado dependiente de las estructuras discursivas en las que se enmarcaba” ¹⁶⁵

Creo que la fotografía es un medio de comunicación y que en ningún caso es un lenguaje, y mucho menos creo en la existencia de un lenguaje específico de la fotografía, porque para que exista lenguaje tienen que existir signos como entidades formales, que signifiquen por si solos independientemente del tipo de materia que permita vehicularlos.

Con independencia de mi opinión, parece evidente que el discurso sobre el iconismo de la fotografía se podía haber cerrado ya en 1946 cuando autores pertenecientes al campo de la semiótica, como Pierce o Morris plantearon el debate sobre el iconismo en términos de analogía entre el signo y el objeto de referencia. Ninguno de los dos consiguió abandonar la referencia al objeto, y entonces a alguien se le podía haber ocurrido llevarles la contraria ¿no?.

“Es necesario advertir que todos estos nuevos “lenguajes” (en los que estaba incluido el lenguaje fotográfico) que fueron aceptados en el ámbito de la investigación semiótica, lo fueron tan sólo de manera provisional, como hipótesis de trabajo en el abordaje semiótico en el territorio de la imagen; pero en rigor no han sido nunca validados (...) Ya que sólo puede afirmarse de manera científicamente convincente que

¹⁶⁵ Douglas Crimp, *Indiferencia y singularidad*, Op. Cit. pág 54.

un lenguaje existe cuando sus signos son finitos y pueden ser listados y cuando puede ser construido el sistema de reglas que rige su articulación discursiva. ” ¹⁶⁶

El fracaso se produjo al especificar qué tipo de signo debía caracterizar a cada uno de estos lenguajes (televisivo, cinematográfico, fotográfico, pictórico, escultórico ...) que eran compartidos por varios medios de comunicación, ya que existían elementos comunes a varios de ellos (la iluminación, los encuadres, el color, el punto de vista....) y que por lo tanto no podían ser reconocibles como signos (específicos de un lenguaje), pero sin embargo se mostraban portadores de significación.

Pero ocurrió, que para colmo de los teóricos fotográficos, en aquellos momentos los semiólogos estaban planteando una indisoluble analogía entre el referente y la imagen cada vez que se planteaban la noción de lenguaje fotográfico. Por lo que al problema de que estos signos reconocibles no podían ser considerados como específicos, “no pueden mantener una cierta constancia, nunca en total, sólo en grupos reducidos de discursos pertenecientes al mismo género o período, pero sólo eso”¹⁶⁷ se le sumaba que existían otros códigos que claramente no dependían en absoluto del medio fotográfico y que también eran portadores de significación.

¹⁶⁶ González Requena. “ Lenguaje audiovisual”. *Diccionario de la Comunicación*, compilador Ignacio H. Mota, Tomo I, Paraninfo, Madrid 1988, pág 825.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

No hay que olvidar que el propio Barthes (1964)¹⁶⁸ perteneció al movimiento estructuralista francés en sus orígenes, “período en que el análisis semiótico se centraba en los códigos de analogía mediante los cuales las fotografías denotan objetos en el mundo, los códigos de connotación mediante los cuales la denotación sirve a un sistema secundario de significados, y los códigos “retóricos” de yuxtaposición de elementos que hay en una fotografía y entre fotografías.”¹⁶⁹

*“El error contenido en ese planteamiento fue oportunamente criticado por Umberto Eco (1977), quien supo demostrar de manera convincente la imposibilidad de establecer relaciones de semejanza o de analogía entre las imágenes y los objetos que éstas designaban.”*¹⁷⁰

Gracias a Eco y Grandi que rechazaron toda la operatividad de la noción de analogía en la reflexión sobre el estatuto de los signos icónicos la idea de la existencia de un lenguaje específicamente fotográfico quedó descartada. Sin que se descartase la idea de que un nuevo medio puede generar elementos visuales nuevos, o cuestionar los establecidos. Sin que se descartase que las nuevas tecnologías pueden crear nuevos tipos discursivos, nuevos textos visuales o nuevos códigos que los organicen.

¹⁶⁸ *La significación y lo significativo*, ed. por Alberto Corazón, Madrid, 1974.

¹⁶⁹ Victor Burgin. Op Cit. pág 32.

¹⁷⁰ J. González Requena. Op. Cit. pág 826.

3.2 Construcción del concepto de realidad a través de los medios de representación

- **Renacimiento y nacimiento de la fotografía**

Me remonto al Renacimiento y no a otro período porque creo que éste, junto con la época clásica y la moderna, han sido los momentos históricos en los que no sólo se ha potenciado la fe en los sistemas productivos sino en los que más claramente se forjó la idea de apariencia “real” de las cosas. “Un tipo de apariencia” parecida a la que en principio nos ofrece la fotografía: una imagen “mimética” tal y cómo aún hoy usa dicho concepto la sociedad occidental.

Con las vanguardias de principios de siglo nació la abstracción, y por ello se produjo la ruptura en los modos estandarizados de representación. Esto sólo pudo ser posible gracias a que las imágenes fotográficas fueran entendidas como imágenes mecánicas. “La máquina fotográfica” usada de ésta forma tenía una gran capacidad para re-presentar la realidad según unos cánones que se habían pre-establecido durante siglos. Como el medio fotográfico comenzó a usarse de ésta forma la pintura a principios de siglo ya no podía limitarse a presentar el mundo de la forma que lo estaba haciendo: según unos cánones que habían sido arrastrados por la historia de la pintura desde la Antigüedad, que se habían asentado en el Renacimiento, y conservado hasta principios de siglo.

En el momento que nace la fotografía sucede que aparece un nuevo medio para producir imágenes que aparentemente no modifica los criterios pre-establecidos sobre la manera en que las cosas han de ser representadas; podía

presentar esta forma de ver el mundo de una forma más eficaz que la pintura, Y es por esto por lo que la pintura no tuvo más remedio que buscar formas nuevas de expresión.

Así la pintura dejó como heredera legítima a la fotografía de algunos modos de representar, de aquellos que en el momento eran entendidos como representaciones “reales”: representaciones de la realidad con una visión estática, ocularcentrista y en perspectiva. *Con un ojo de cíclope*.¹⁷¹

Visiones e interpretaciones de la realidad, que en éste caso como en tantos otros habían sido perseguidas a lo largo de gran parte de la historia del arte, o a lo ancho de las maneras de representar en el mundo occidental. Y que se empezaron a consolidar en el renacimiento, entre otras cosas, por el uso de una herramienta de dibujo: la cámara oscura.

Ésta remonta sus orígenes a la China *en el siglo IV*¹⁷², aunque existen referencias a la cámara oscura en Euclides, Aristóteles ya que ambos conocían la formación de imágenes por medio de la luz al pasar por un orificio, parece ser que ya en siglo IV los filósofos chinos tenían conocimiento de éste hecho; en el siglo IX aparece una descripción de la observación de una pagoda a través de un orificio, considerando que la inversión de la imagen era debida a la proximidad del mar (como una especie de imagen reflejada) realizada por Tuan Chhen Shih ; en el siglo X Yu Chao - Lung utilizo el modelo de la pagoda para obtener imágenes en una pantalla con un orificio y así observar la divergencia

¹⁷¹ Dubois. Op. Cit.

¹⁷² Hammond, J. *The Camera Oscura*, Bristol, Adam Hilger Ltd, 1981.

de los rayos de luz. En China, esto no se relacionó con la teoría matemática, simplemente se pensó que como en la vida hay personas que toman erróneamente una situación, también se pueden ver las cosas al revés. Y es de Mo Ti y Chuang Chou, la primera descripción conocida de la cámara oscura anterior a la proveniente del árabe Al Hazen -965 al 1039- quien describió la cámara oscura hacia finales del siglo X, y de quién siempre se ha dicho que fue su inventor. Al Hazen experimentó con tres candiles en hilera y levantando un orificio entre ellas y la pared, observó que el candil de la izquierda se formaba a la derecha y el de la derecha a la izquierda, deduciendo así la linealidad en la transmisión, no se refirió a la inversión de las imágenes, pero sí que para que éstas se formen, el orificio debe ser necesariamente pequeño, pues si era grande lo que se originaba era una mancha de luz. En su descripción en ningún momento mencionó la autoría del descubrimiento.

Pero este descubrimiento no se popularizó en occidente como instrumento

de dibujo hasta el siglo XV ¹⁷³, las referencias de su conocimiento se

¹⁷³ Jurgis Baltrusaitis, *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica*. Miraguano. Madrid, 1988.

Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography*, London, 1982.

Ando Gilardi e Carla Nova. *La fotografia dalle origini*, Ilford scuola, IED, Milano, 1981.

Ando Gilardi, Liana Garau, Elena y Patrizia Piccini, Catia Sala, *La fotografia senza obiettivo*. Ilford scuola, IED, Milano, 1981.

Pip Brennan, *The Camera Oscura and Greenwich*, National Maritime museum, London, 1994.

Fontcuberta J., Serra M., Guillumet J., *"Fotografía estenopeica"*, Madrid, Photovisión, nº 15, 1986.

pierden hasta los siglos XIII y XIV, donde Roger Bacon en Inglaterra, uno de los filósofos más prolíficos e influyentes de la época, escribió sobre la reflexión y refracción de la luz y el uso de los espejos y lentes de aumento, ampliando los estudios de Al Hazen sobre la formación de imágenes. Bacon describió cómo se podían utilizar los espejos para producir imágenes aéreas de una escena o de un objeto, con intervención de una cámara oscura. Sugería el uso de un espejo inclinado frente al orificio de una cámara oscura para ver caminar a la gente a través de una ventana. Aunque parece ser que Bacon no describió en ningún momento una cámara oscura, es probable que el conocimiento de la cámara oscura en esta época estuviese lo suficientemente extendido como para no necesitar una descripción formal de la misma. Tanto Roger Bacon, como Vitelio (físico polaco) y John Peckam (Arzobispo de Canterbury y probablemente pupilo de Bacon) mencionan la cámara oscura como medio útil para observar los eclipses de sol. Vitelio basó muchas de sus investigaciones -que dieron origen a su libro sobre Óptica - en los trabajos de Alhazen, pero dio una explicación mucho más clara de la formación de las imágenes.

Posteriormente sería en el siglo XV Leonardo da Vinci el que dejaría un pequeño apunte sobre el principio de la cámara oscura con el peculiar título de: *“Demostrar cómo todos los objetos colocados en una posición están todos en todos los lados y todos en cada parte”*, realizando con el citado título una exhaustiva descripción de la formación de imágenes con la cámara oscura, en el que sugiere recibir la imagen en papel impregnado en aceite o grasa de cerdo, y hace la comparación del ojo humano con la cámara oscura. De éste escrito no se conoce la fecha, pero claramente anterior a la fecha de su muerte (1452-1519). Existe también alguna referencia a la cámara oscura realizada por Girolamo Cardano un profesor de matemáticas de Milán en el siglo XVI y ya

del siglo XVII son dos los célebres tratados en los cuales se describe la construcción y el uso de las cámaras oscuras: El primero “*Joco serioum Naturae et Artis, siue Magiae Naturalis Centuriae Tres*”, atribuido al jesuita Gaspar Schott (1608-1666) y el segundo “*Della Magia Naturale del signor Gio Battista Della Porta Napolitano*” dónde el autor describe la cámara oscura y algunas de sus aplicaciones “espectaculares”. Después en el siglo XVI tanto Cesare Cesarino como Giovanni Battista Della Porta describen el fenómeno.

Tanto Arago el 19 de agosto de 1839 ante la academia de las ciencias, cuando hacía publicó el invento de la fotografía, como otros autores han señalado el nacimiento de la cámara oscura con de la Porta, pero esto no es en absoluto cierto. En el siglo XVII Johan Kepler construyó varios modelos de cámaras transportables hasta el punto de construir una tienda negra con una lente en un periscopio que le sirvió para hacer dibujos topográficos. En 1646 el jesuita Kircher diseñó una cámara con cuatro estenopos: al norte, al sur, al este y al oeste. El artista se metía dentro y pintaba sobre grandes superficies semitransparentes y por la parte de atrás. A finales del siglo XVII se describieron cámaras que podían llevarse debajo el brazo y hasta Johan Zahn ilustró en 1685 una cámara réflex y transportable.

En todo el siglo XVIII el uso de la máquina de dibujar del tipo de la cámara oscura estaba muy extendido en general entre la gente acomodada. Existían cámaras en forma de libro, mesa, puño de bastón, silla, carruaje, etc. Aparecieron nuevos artefactos como el de la silhouette, el fisionotrazo, el panorama o la cámara lúcida. Así mismo, muchos artistas de la categoría de Holbein, Velázquez, Vermeer, Canaletto y muchos otros introdujeron los artefactos perspectivos entre sus herramientas cotidianas. Uno de los más

característicos es la camera lúcida: se trata de un instrumento óptico inventado por William Hyde Wollaston en 1807 para facilitar un dibujo muy preciso de los objetos. Este artefacto consistía en un prisma de cuatro caras montado en un pequeño pedestal sobre una hoja de papel. Aproximando un ojo al eje superior del prisma de manera que la mitad de la pupila esté sobre el prisma el observador podía ver una imagen reflejada de un objeto situado frente al prisma que se encuentra aparentemente sobre el papel. Se podía entonces trazar cuidadosamente la imagen en el papel. Aunque era un objeto de una simplicidad de construcción casi infantil, su manejo no era nada sencillo; era muy difícil enfocar de manera apropiada, y por ello se añadió posteriormente una lente de gafas de baja potencia entre el prisma y el papel. No obstante, y a pesar de los nuevos accesorios es bastante probable que su manejo no fuese nada sencillo. Piensen que lo que la camera lúcida forma -a diferencia de lo que ocurre en la camera oscura- no es una imagen real; sobre el papel sino una imagen virtual.

¿Por que cuento todo esto?, pues para analizar hacia dónde se encaminaban las artes y las ciencias, para subrayar que “un cierto tipo de imagen” que se puede construir con la fotografía no era el tipo de apariencia que surgió con el nacimiento de la fotografía, no era la visión del medio fotográfico, sino un modo de visión de la realidad que se había estado persiguiendo durante siglos.

El modo de ver óptico, en perspectiva y con un sólo ojo que la fotografía podía mostrar y que fue entendido como “la representación veraz de la realidad” fue un modo perceptivo que no introdujo ni consolidó únicamente el medio fotográfico.

Entre los acontecimientos que llevaron al mundo renacentista a usar la

cámara oscura como medio para producir imágenes, hay que señalar:

En primer lugar la influencia del abandono de la batalla que la iglesia había entablado en la Edad Media contra la posición iconoclasta. Cómo se pregunta Maldonado (1992)¹⁷⁴ “¿Habría podido existir un Renacimiento y hasta, digamos un mundo moderno si la actitud iconoclasta hubiera triunfado? ... A partir de los siglos XIII y XIV la iglesia comienza a elaborar las bases de un sistema de imágenes que se acerque a la comprensión”. Generándose así la necesidad de un nuevo sistema de representación que estaría influenciado por la tradición greco-romana.

En segundo lugar podríamos mencionar el gran desarrollo de la matemática y la óptica en la época medieval, hecho que nos hace pensar en la continuidad existente entre éstas y la posterior aparición de la perspectiva lineal del renacimiento. Llegados a éste punto histórico y sin perder de vista la filosofía de producción del renacimiento dónde el concepto de arte y ciencia estaban íntimamente ligados, parece absurdo preguntarse por si apareció antes la perspectiva lineal o el uso de la cámara oscura, ya que se conocía la formación de imágenes a través de la cámara oscura desde la antigüedad. No es descabellado pensar que de no ser por esta herramienta nunca podría haber nacido ni la perspectiva, ni por supuesto el concepto de Renacimiento.

O lo que sería el planteamiento inverso con una solución parecida:

“La perspectiva monocular del renacimiento no es solamente un

¹⁷⁴ Tomás Maldonado. *Lo real y lo virtual*. Gedisa, Barcelona, 1994, págs 27-31.
(primera ed. original Giangiacomo Feltrinelli, Milán, 1992)

procedimiento artístico, sino un modo de representación determinado por una ideología, que representa un concepto burgués de la relación del sujeto individual con la realidad visible”¹⁷⁵.

Ambos planteamientos nos llevan hacia el mismo punto, el pensar que todo está unido, que existe una especie de “aire de tiempo” que unifica la estética de todas las producciones realizadas en una época y un lugar. Y que este “aire de tiempo” no es más que la suma entre los elementos técnicos o tecnológicos con los que se puede trabajar en un determinado momento y la forma en que éstos son usados dentro de un contexto cultural.

Es decir “que ninguna tecnología es un transmisor neutral del mundo exterior”¹⁷⁶ y por lo tanto el mundo exterior se modifica si evolucionan los modos de transmisión.

Aunque en esta tesis no sea un hecho relevante la procedencia de la imagen fotográfica, lo que si que lo es, es el hecho de que “la máquina fotográfica” nos propuso una manera de ver el mundo, en perspectiva cónica y con un sólo ojo, y ésta idea de las imágenes como producto de las máquinas y no de las mentes, procedía en gran medida de la filosofía racionalista del renacimiento.

“Con Leonardo se inicia una época en que el arte ya no busca sus

¹⁷⁵ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997. (original 1985) Hollywood, pág 277.

¹⁷⁶ Comolli, citado por Bordwell, *Ibidem*, pág 277.

sistemas de relación en el mundo imaginario, transcendental, sino en la realidad visible. La Edad Moderna se inicia bajo el signo de la identidad entre el arte y la ciencia, entre la creación y la investigación."¹⁷⁷.

Y es esta identidad entre arte y ciencia la que llevaría al hombre del renacimiento a la utilización de elementos técnicos, en este caso la cámara oscura, como medio para generar imágenes. Desde entonces se entiende la representación "estandarizada" del mundo como aquella en perspectiva y con un sólo ojo. Por esto no es de extrañar que con la llegada de la fotografía parezcan culminarse una serie de deseos e ideales que se habían construido durante siglos. El medio fotográfico consiguió lo único que faltaba: fijar las imágenes producidas en el interior de la cámara oscura.

Así y casi sin darse cuenta "la fotografía" hereda la idea "estándar" de representación que se tenía hasta el momento, hereda ese modo de representar "fielmente" la realidad visible, quedando en los primeros tiempos de su aparición relegada a verificar y testimoniar la realidad.

Gracias al nacimiento de la fotografía la pintura evoluciona, y en las primeras décadas de su nacimiento la pintura se dedica única y exclusivamente a copiar el realismo de las imágenes fotográficas, "El pintor no imita lo natural, sino la fotografía, de la que se creía que veía mejor que el hombre"¹⁷⁸. Luego comienza a observar y reabsorber todo lo que el medio fotográfico estaba produciendo, desligándose de la carga referencial, de la representación mimética

¹⁷⁷ Otto Stelzer. Op. Cit. pág 22.

¹⁷⁸ Aaron Schaff, Op. Cit. pág 53.

de la realidad para comenzar a pensar más en cómo se producían las imágenes que en qué había en ellas. Parafraseando a Otto Stelzer¹⁷⁹: la pintura se da cuenta que no tiene ningún sentido seguir haciendo lo que la cámara puede lograr igual o mejor que ella. Y gracias a esto puede liberarse de la carga referencial en pro de la técnica usada para la construcción de la imagen.

Y esto sólo lo podrá hacer gracias a fijarse en lo que genera la fotografía.

Sin proponérselo, la fotografía, por un lado, libera a la pintura de su carga referencial y, por otro, tiende a imponer “una desacralización temática y un nuevo tratamiento “objetivo” próximo al que ofrece “en bruto” la cámara”¹⁸⁰. Idea que defendería en su momento hasta el propio Pablo Picasso, máximo exponente de las vanguardias artísticas: “la fotografía ha llegado justo a tiempo para liberar a la pintura de toda anécdota, de toda literatura, incluso del tema”. Aquella fotografía que se centraba en presentar objetivamente a su referente mediante el punto de vista en el centro geométrico espacial de un campo visual, el efecto de profundidad, y la tan perseguida meticulosidad del arte clásico, era sin ninguna duda en esos momentos la heredera ideal de arte como imitación, como presentación del modelo, como heredera de la temática imperante.

“La fotografía instala en el siglo XIX dos problemáticas sustanciales que revolucionarán los conceptos estéticos hasta entonces establecidos, replanteando la noción de arte y de los procesos creativos (...) ,

¹⁷⁹ *Arte y fotografía*, Op. Cit.

¹⁸⁰ Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra , Madrid, 1992. pág 106.

planteando por un lado la noción de objetividad de la representación y por otro el concepto de obra única.”¹⁸¹

Y heredaría sin proponérselo, dos cosas que hasta nuestros días han sido consideradas inseparables del concepto de fotografía: el carácter imagen producida por una máquina y el de imagen puramente referencial. Ideas con las que se ha construido no sólo gran parte de la historia de la fotografía, sino también la mayoría de los modos de análisis en torno a la imagen fotográfica.

Ideas con las que personalmente no comulgo y además creo que desde los primeros tiempos de la fotografía han existido los que pensaban que la cámara fotográfica no era una máquina sino más bien una herramienta y que éste medio se podía usar para construir imágenes referenciales o no, de “la realidad”. Creo que desde que apareció la fotografía, y aunque la historia del arte no haya estado muy dispuesta a probarlo, han existido fotografías no referenciales, fotografías que de una forma u otra estaban desligadas del concepto de apariencia “renacentista”.

¹⁸¹ Eduardo Gil. “Arte y magia”. *Clic! El sonido de la muerte*, Op. Cit. pág 31.

- **Modernismo y consolidación del medio mecánico**

Existe un largo camino de debate entre las relaciones de la fotografía y la realidad. Aunque todavía nos quede mucho por recorrer, lo que si parece claro es que el medio fotográfico ha tenido el poder de la representación adecuada, y de constatar la realidad.

La imagen fotográfica ha llegado a ser entendida como “la visión normal”, pero esto no es más que un falso sentido de realidad, una forma de construcción del ideal de realidad reafirmado por la familiaridad.

“Life seems clear enough as it is routine; as long as people remain docile, read texts in a standardt manner, and are not challenged in a fundamental way. The clarity dissolves, strage ideas, perceptions, feelings raise their head when routine breks down”¹⁸²

Estas rutinas entendieron el medio fotográfico como el productor “del lenguaje real para ver” y así construyeron una serie de ideas en torno a las imágenes fotográficas con unos límites bien definidos, unos límites impuestos por los procesos de producción donde el valor productivo acabó por comerse al valor cultural de la imagen. Los productos de la actividad fotográfica, al estar sujetos a los procesos de producción, se desligaron de los valores culturales.

Prueba de ello es que hasta en el caso de los teóricos y autores como

¹⁸² Roy Ascott. “Photography at the Interface”. *Electronic Culture*. Op Cit. pág 168.

Moholy Nagy (1928) que apuntaban hacia la idea de que el desarrollo de los medios técnicos surgidos con la revolución industrial había contribuido enormemente a la génesis de nuevas formas de la creación artística, y promulgaban con ello “una nueva objetividad” o “una nueva visión”. Al final no construían otro mensaje que la especificidad del medio, potenciando la visión del medio técnico, la máquina, el proceso, la significación o la lectura de las fotografías como productos única y exclusivamente de un medio, empujándonos a la lectura de imágenes fotográficas como puros objetos estéticos.

*“El afán de ahondar en la verdadera sustancia de lo fotográfico condujo a autores como Atget, Stieglitz, Weston ... a la sobrevaloración de una serie de cualidades: máxima resolución, fiel traducción de la escala tonal, instantaneidad, etc ... un repertorio pragmático en el cual los fotógrafos habrían asumido el origen óptico mecánico de su medio”.*¹⁸³

Así el tecnicismo se convirtió en el estigma de la modernidad y los artistas se centraron en un problema puramente perceptivo, en lo que podían descubrir de la realidad y en lo que podía ser visto a través de los medios ópticos.

Como ya estaban pre-establecidos los modos de representar (del renacimiento y de “la fotografía”) la vanguardia sólo pudo implantarse desde las corrientes de pensamiento a través de otras disciplinas. En un momento en el que las máquinas se presentaban como únicos y excelentes productores, la

¹⁸³ Joan Fontcuberta. *El beso de judas*. Op. Cit. pág 105.

importancia de una obra no podía seguir residiendo en la representación de una realidad, sino que tuvo que centrarse en el modo en que eran representadas las cosas. La imagen dejó de pensar en la presentación de la realidad, para cuestionarse al menos, cómo esta podía ser representada, así es como pasó del producto al proceso, sin deshacerse ni de la idea de representación, ni de la de realidad.

La ruptura con el concepto renacentista de imagen en el modernismo no sólo se produjo porque los nuevos medios cambiaran la apariencia de las cosas representadas, sino también por la mentalidad de la época. Fue la celebración del ojo mecánico bajo la supervisión del hombre racional y científico lo que produjo un cambio radical en la forma de utilización y construcción de las imágenes fotográficas.

El medio fotográfico fue entendido con ausencia de intervención y la imagen fotográfica con ausencia de interpretación. Las fotografías pasaron al mundo material, comenzaron a ser objetos y abandonaron el mundo de las ideas.

“ By itself photography not speak of “Man” only of “a man”, not of “Tree” only of “a tree”. You can only photograph a fragment of here and now. The photograph presents the word as objetc; lenguaje , the world as idea. ”¹⁸⁴

Poco a poco con la implantación de los *mass media* se pasó de la

¹⁸⁴ Es una cita de Neil Postman que Roy Ascott hace para explicar como la realidad de la fotografía es vista como sinónimo de la verdadera realidad y por eso se convierte en un lenguaje ordinario. *Electronic Culture*. Op. Cit. pág 168

vanguardia de la clase trabajadora a la de la clase consumista, de la multiplicación a la instantaneidad, de la representación a la yuxtaposición y del *collage* a “la fotografía”, de los nacionalismos a los imperialismos y del cine a la televisión.

Lo humano que hasta entonces había sido definido en relación con la naturaleza pasó a ser definido en relación con la máquina. En el hombre se produjo un sentimiento de alienación porque su mundo había quedado reducido al diminuto espacio del visor.

La fotografía, separando las apariencias ópticas de los contextos sustantivos estableció mediante operaciones físicas y químicas las relaciones con el mundo en base al binomio sujeto/ imagen.

Si pensamos en su historia tradicional, ésta se podría resumir en la historia tecnológica de Eastman Kodak (“tu aprietas el botón, nosotros hacemos el resto”) a Polaroid (“la imagen instantánea”). En la historia tradicional de la fotografía no se ha hecho otra cosa que no sea establecer una contigüidad entre relaciones casuales y causales. Nunca se ha separado el referente de la imagen fotográfica y esto la ha conducido siempre a ser leída como un icono. Y fue esta interpretación referencial de lo que se sirvieron los poderes establecidos y “racionales” para institucionalizar, socializar y culturizar a las masas.

No hay que olvidar que aquella construcción de la realidad científica y verdadera llevaba también inscrito su propio estigma de destrucción: el pensamiento racionalista, la civilización que creyó poder liberar a los hombres de la servidumbre de la naturaleza y de la opresión política mediante la ciencia y la técnica, fue la que generó los totalitarismos.

Gracias a la ausencia de verdad objetiva, a la pérdida de fe o a la ausencia de racionalidad totalizadora que actualmente vivimos todos ellos han llegado a su fin.

En definitiva, lo que pretendo plantear es un análisis de la evolución de las formas de vida a través del análisis de la evolución de la imagen fotográfica.

¿Qué tenía “la fotografía” que no tuvieran otras herramientas para haber convencido a la mayor parte de la población de que debía cambiar su imagen y con ello su vida?. ¿Qué tiene la imagen digital frente a la imagen mecánica para haberle dado la vuelta al pensamiento racionalista?

De momento sólo intuyo que el ideal mecánico ha sido superado porque el ideal digital nos propone la separación entre la apariencia de la cosa y la cosa misma. Nos ayuda a replantearnos los límites entre la realidad y la ficción, y con esto nos hace cuestionarnos el concepto de realidad.

Pero para poder mantener esta tesis tengo que comprender primero las diferencias y similitudes existentes entre la imagen fotográfica y la imagen digital; entender qué nos proponen cada una de ellas, y en base a esto, encontrar qué es lo que puede cambiar.

Capítulo 4

Análisis de las teorías construidas en torno a la imagen digital

4.1 La Virtud de la Apariencia

- **Apariencia y realidad**

Si asumimos la idea de que lo que puede ver el medio fotográfico no lo pueden ver nuestros ojos, y pensamos que una fotografía no tiene por qué llevar adherido el concepto de veracidad u objetividad aunque necesite un referente lumínico para su formación, tendríamos que hacer transcender el problema de “la apariencia de realidad” más allá de los límites del medio fotográfico, tendríamos que cuestionarnos el porqué a lo largo de muchos siglos ha existido ese afán por representar “de una determinada forma” la realidad.

Mientras Umberto Eco (1985) afirma que los hombres son animales catóptricos,¹⁸⁵ Maldonado (1992)¹⁸⁶ explica el empeño del hombre por crear imágenes con asombrosos parecidos a la realidad a lo largo de todos los tiempos, incluso con mucha anterioridad a que se generalizara el uso de la cámara oscura en el Renacimiento, ha existido la tendencia “realista” de la

¹⁸⁵ Animales que han tenido experiencia con el espejo.

¹⁸⁶ Tomás Maldonado. *Lo real y lo virtual*. Op. Cit. pág 20

representación. Parece ser que jamás ha existido una cultura sin ningún tipo de experiencias con superficies pulimentadas, ya que como es sabido éstas son reflectantes, y por ello pueden duplicar ilusoriamente la realidad.

El fenómeno especular ha sido continuamente observado y cuestionado por filósofos y matemáticos de todas las épocas; siendo en muchos casos la base clave para elaborar sus sistemas de representación; por ejemplo Leonardo da Vinci explica el espejo como un maestro:

*“El espíritu del pintor debe ser semejante al espejo que se transforma con el color de los objetos y se llena de todas las semejanzas que hay ante él”.*¹⁸⁷

Durante siglos se han considerado los espejos como modelo y también como un gran enigma, durante grandes períodos se los ha considerado cargados de connotaciones mágicas: Nicolas Eimaicus, inquisidor de Aragón en 1358 cita las apariciones del diablo en ánforas, espejos y puñales, casualmente todos estos objetos poseen superficies reflectantes, superficies que en la Edad Media justificaban las barbaries de la inquisición. La lectura de la formación de imágenes especulares tuvo durante todo el medievo connotaciones mágicas y fue en éste periodo cuando los matemáticos, físicos y químicos fueron juzgados como principales sospechosos de brujería. Después de tan injusta y dolorosa contienda no es de extrañar que los múltiples experimentos posteriores tanto ópticos como catóptricos, fueran potenciados con tanta fe científica en los siglos XV y XVI. La propia iglesia se dio cuenta del poder comunicador de las

¹⁸⁷ Leonardo da Vinci, Citado por Jurgis Baltrusaitis. *El espejo, revelaciones, ciencia-ficción y falacias*. Op. Cit.

imágenes con apariencia de realidad y cambió su política, parece ser que fue la conversión del emperador Constantino lo que hizo cambiar el discurso eclesial respecto a la producción de imágenes figurativas. Esta política colaboró a la normalización del uso de la cámara obscura en el renacimiento.

Intuyo que la apariencia de las imágenes es algo no tiene por qué estar ligada al funcionamiento del medio. Y creo que comprender las diferencias de concepto que han existido y existen entre “la imagen real” y “la imagen virtual”, entender como estos términos han sido comprendidos a lo largo de los tiempos, me ayudará a comprender el por qué hoy a las imágenes digitales se les llama en muchos casos imágenes virtuales y por qué las imágenes fotográficas nunca han tenido esa capacidad: la capacidad de “la virtud”.

Es evidente que entre la imagen fotográfica y la imagen especular existen diferencias físicas, ópticamente hablando: la imagen fotográfica estaría producida por una imagen real y la especular sería una imagen virtual.

Creo que las diferencias conceptuales entre lo virtual y lo real están ya en esta definición: “estaría producida por” y “sería”, pero no quiero adelantarme a los hechos.

En óptica se entiende por imagen real a la formada por la luz proveniente de un objeto y conducida sobre un sistema óptico, y por imagen virtual a cualquier cosa que no existe como tal pero que puede ser vista por un sistema óptico; una imagen al cuadrado visible solamente a través de su representación.

Por esto todas las lentes positivas formarían imágenes reales, también los objetivos, los proyectores y el ojo; y las imágenes virtuales podrían ser

producidas por elementos ópticos como la cámara lúcida o su caso más evidente que lo darían los espejos; donde la imagen se forma detrás del espejo, siendo éste impenetrable por la luz, la imagen esta allí, visible y fotografiable, en un lugar que solo existe para las leyes de la óptica.

Pensemos concienzudamente, en base a todas estas premisas, la idea de que cuando nació la fotografía no era tan evidente que una imagen fotográfica fuera más veraz que cualquier otro tipo de imagen. Sinceramente, ¿es posible creer que alguien pensaría que ésta era más veraz, “más real” que la imagen virtual producida por un espejo?.

Luego el problema de la veracidad en la imagen fotográfica no sólo vino producido por el modo en que se formaban las imágenes fotográficas, no sólo se produjo por la necesidad de un referente lumínico para su formación, sino más bien creo que fue un problema de posesión: había que materializar las imágenes para comprarlas, venderlas, tenerlas, tocarlas, guardarlas, cuidarlas, quemarlas, coleccionarlas, enviarlas, reproducirlas, publicarlas...

Como explica David Tomas(1999)¹⁸⁸ la historia de la fotografía podría resumirse en “la historia epistemológica de la fijación” y “una historia epistemológica de la identidad de la fotografía puede ser también definida en términos de las dimensiones culturales de los procesos de producción ... después de todo la fotografía no es sólo apariencia”.

A lo que yo puntualizaría ya que ha salido aquí el tema y llevo toda la tesis intentando aclararlo: “la fotografía” creo que es un término que está mal usado,

¹⁸⁸ “From the Photography to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye”. *Electronic Culture*. Op. Cit. págs 154-64.

¿qué es la fotografía?, yo no lo sé. Ahora creo que empiezo a comprender lo que ha sido y es “el medio fotográfico” y a intuir lo que es y lo que será “una imagen fotográfica”. Pero hablar de “la fotografía” me parece un abuso de lenguaje, me parece que significa seguir cometiendo el error que siempre se ha cometido cuando se analizaba el medio y la imagen conjuntamente. Me parece un error con planteamiento analítico ya que hablar de “la fotografía” significa seguir mezclando el análisis de un proceso productivo con el análisis del tipo de imágenes que éste puede producir, me parece que es unir necesariamente una determinada apariencia de imagen, en este caso “figurativa” a la producción con un determinado medio, en este caso el fotográfico.

Me parece el error mas grande que hasta nuestros días ha arrastrado la lectura de imágenes fotográficas y que por arte de magia, en el sentido más virtual del término, comienza a ser modificado.

¿Qué lleva implícito que un sistema productivo pueda llegar a ser un medio de comunicación?

Para no salirme de la imagen real y la imagen especular lo intentaré explicar con el siguiente planteamiento:

Éco, cuando explica las relaciones entre iconismo y analogía opina que los reflejos especulares nunca pueden ser iconos, “ el reflejo especular sería una forma de igualdad no de semejanza, lo mismo que los dobles o las reproducciones basadas en *ratio facilis*... un reflejo especular no puede considerarse como un signo porque en primer lugar no consta de una expresión material, sino porque además si se admitiera la existencia material de dicha imagen, habría que reconocer que no está en lugar de otra cosa, sino que está

frente a otra cosa. No existe en lugar de, sino a causa de la presencia de algo: cuando algo desaparece también la pseudonomía del espejo.”¹⁸⁹

*“Aún admitiendo que lo que ocurre en la cámara oscura sea semejante al fenómeno especular, lo que cambia es el hecho de que en fotografía la imagen permanece trazada en algún sitio y cualquier discusión posterior sobre sus propiedades icónicas tiene que ocuparse de la imagen material impresa y no del proceso de impresión ... la imagen especular no es un signo porque no puede usarse para mentir... el propio concepto de signo como entidad reproducible depende de la postulación del carácter reconocible de las reproducciones... la reproducción tanto parcial como absoluta no concierne a la expresión como funtivo, concierne a la expresión como señal y las condiciones para una buena reproducción concernirían más que nada a la ingeniería de la información”.*¹⁹⁰

Todo este planteamiento lleva implícitas un serie de cuestiones que atañen directamente a la idea de “fotografía”

En primer lugar, que la imagen fotográfica a diferencia de la imagen espeçular sí que puede ser leída como “signo icónico” por su materialidad, podría estar en lugar de otra cosa, una imagen fotográfica podría sustituir a su referente, idea que todos tenemos muy clara ya que la mayoría de las fotografías que se nos presentan son “documentales” y por tanto sirven para cumplir esta función “icónica”: sustituir una realidad.

¹⁸⁹ Eco, *Tratado de semiótica general*, Op. Cit. pág 300.

¹⁹⁰ Ibidem.

En segundo lugar, en caso de que se hablara de figuración en la imagen fotográfica, en el caso de que estuviéramos hablando de fotografía directa¹⁹¹ de lo único que podríamos hablar es de relaciones de semejanza entre el referente y la imagen, nunca de igualdad y mucho menos de veracidad. Y la semejanza, si existe, tiene que ser aprendida. Sólo podemos encontrar la semejanza entre un objeto y su representación si estamos familiarizados con el uso del medio de representación, sobre todo en el caso de objetos desconocidos que no hayan sido presentados antes.

Pero la deducción también funciona a la inversa, y no sólo a nivel de semejanza, si nosotros no estamos familiarizados con determinados usos del medio tampoco podremos leer lo que dicha representación nos está contando.

En tercer lugar si nosotros quisiéramos leer la semejanza entre una imagen fotográfica y su referente nunca deberíamos hablar de la naturaleza del medio, nunca deberíamos decir que la semejanza existe porque la fotografía necesita de un referente lumínico para la formación de las imágenes fotográficas, si así lo hiciésemos, no estaríamos hablando de la imagen ni de sus relaciones de semejanza, estaríamos hablando del medio con el que ha sido producida, estaríamos hablando del proceso, de la ingeniería de la información, nunca de la teoría de la comunicación a no ser que relacionáramos los sistemas de producción con los sistemas culturales. A no ser que habláramos de aprendizaje

¹⁹¹ Fontcuberta en *El beso de judas*, Op. Cit., explica la diferencia entre la fotografía directa *versus* fotografía manipulada; la directa implica el acatamiento de unas reglas de juego dentro de los límites de lo que se considera la técnica fotográfica ortodoxa : salir a la calle, encontrarse con un tema interesante, encuadrar y disparar. La fotografía directa se fundamenta en un modelo de imagen fotográfica que se basa en el cumplimiento de un código semiótico realista.

o culturización.

Y en cuarto lugar para ya acabar de cerrar el discurso del iconismo y la fotografía hablar de imagen fotográfica como espejo de la realidad sería limitar el campo de la variedad de sus usos y funciones a un pequeño terreno en el que ha sido usada; sería reducir el universo de las imágenes fotográficas a la parcela de las reproducciones.

Pero una vez concluido el discurso de entender las imágenes fotográficas como reflejos de la realidad todavía nos queda una cuestión por resolver: el porqué el término “real” ha empezado a desprenderse de la imagen fotográfica y por qué no está adherido a las imágenes digitales, por qué éstas son consideradas más virtuales que reales si en muchos casos son más figurativas y más hiper-realistas que las propias imágenes fotográficas.

Supongo que el dirigir la práctica fotográfica hacia la figuración fue parte de un proceso evolutivo: no se podía pasar de la tradición figurativa renacentista basada en la realidad y la verdad a la construcción digital sin familiarizarse primero con la máquina, antes de cambiar la idea de las imágenes entendidas como representaciones del mundo, había que asumir que una representación, es simplemente una forma y que esta forma puede evolucionar si cambia la tecnología.

¿Qué nos plantea la generación de imágenes digitales? ¿hacia dónde se dirige la evolución?

En primer lugar me inunda una duda etimológica : imágenes virtuales, imágenes reales, realidad virtual... ¿existen parecidos y diferencias en las

utilizaciones de éstos términos? ¿podría llegar a ser la imagen fotográfica una imagen virtual? ¿que relación tienen las imágenes virtuales del medievo con las imágenes virtuales generadas por el ordenador?.

En segundo lugar, en mi gran empeño por defender que las imágenes han de ser juzgadas con independencia de sus referentes, me encuentro con las imágenes virtuales, en las que no existe relación de causalidad entre la imagen y el referente: para generar una imagen virtual digital no se necesita que exista un referente “real”, en ellas su referente es “virtual”, y probablemente esto es lo que ha llevado a cambiar las fronteras entre lo que habíamos convenido llamar imagen “real u objetiva” del mundo y lo que estaba fuera de ella.

Y en tercer lugar porque pienso que toda causa tiene un efecto y todo efecto es producido por una causa, luego si se empiezan a generar imágenes del mundo en las que no es necesario el mundo físico para su producción, la idea que tenemos de él cambiará. Del mismo modo que las imágenes fotográficas plantearon nuevos modos de relación con la realidad, hoy “las imágenes virtuales plantean de una manera nueva las antiquísimas cuestiones sobre la naturaleza de nuestra relación con lo real” ¹⁹²

Creo que los medios digitales nos proponen un replanteamiento acerca de lo que habíamos convenido llamar realidad mediante su virtualidad, su no referencialidad, su simulación y su ficción y que es esto lo que ha hecho que se modifique el concepto de imagen y medio fotográfico que se había consolidado con el pensamiento modernista.

¹⁹² P. Quéau (1995), Op. Cit. pág 17.

- **Imagen real e imagen virtual**

Para saber exactamente de que estamos hablando necesito comprender qué significa: imagen, real y virtual y que es al menos etimológicamente una imagen real y una imagen virtual.

Según el Diccionario de la Lengua Española:

“Imagen : Del latín *imago, imaginis*. 1 Figura, representación, semejanza o apariencia de una cosa. 2 Estatua, efigie, o pintura de Jesucristo, de la Santísima Virgen o de un santo. 3 Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz. 4 Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje. Real: la que se produce por el concurso de los rayos de luz , en el foco real de un espejo cóncavo o de una lente convergente. Virtual: La que se forma aparentemente detrás de un espejo.

Virtual : Del latín *virtus*, fuerza, virtud . Que tiene la virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente. Frecuentemente en oposición a efectivo o real. 2 Implícito, tácito. 3 Que tiene existencia aparente y no real.”

Si observamos la acepción de imagen virtual como tal vemos que solamente hace referencia a la definición óptica de la misma, siendo ésta incompleta e imprecisa, ya que ópticamente hablando no son sólo los espejos los que pueden formar imágenes virtuales, sino también las lentes negativas; pero al margen de esto podemos observar que el concepto de imagen parece llevar ya implícita la semejanza o apariencia, salvo en dos excepciones: en literatura, y en sus definiciones técnicas “reproducción de la figura de un objeto

por la combinación de rayos de luz”, por lo que hablando de imagen fotografía tendríamos que atenernos a dicha definición y probablemente replantearnos el término reproducción.

Una imagen virtual, será entonces aquella que representa un referente que no es real o que tiene la apariencia de real sin serlo.

Diccionario de Uso de la Lengua Española María Moliner:

“Imagen: como la representación de un objeto en dibujo, pintura, escultura, etc. Particularmente de una persona. Específicamente de Dios, la Virgen o Santo. Figura de un objeto formada en un espejo, una pantalla, la retina del ojo, una placa fotográfica, etc., por los rayos de luz o de otra clase que parten del objeto. Esa misma figura recibida en la mente a través del ojo. Representación figurativa de un objeto en la mente. Descripción muy real de una cosa. Metáfora, símil, tropo. Empleo de una palabra o una cosa para sugerir una cosa con la que el significado de esa palabra o expresión tiene alguna relación.

Imagen real: La de un objeto, formada por los rayos de luz procedentes de él refractados por una lente o reflejados por un espejo de modo que salen convergentes y, por tanto, la imagen es recogible en una pantalla; por ejemplo la imagen recogida en la pantalla de cine.

Imagen virtual: la formada teóricamente por las prolongaciones de los rayos procedentes de un objeto reflejados o refractados por un espejo o una lente, cuando por salir divergentes, no pueden ser recogidos por una pantalla.

Virtual: Se aplica a un nombre para expresar que la cosa designada por él tiene en sí la posibilidad de ser lo que ese nombre significa, pero no lo es

realmente. Existente como supuesto físico necesario en la producción o desarrollo de un fenómeno, pero no con existencia real: Foco (imagen) virtual”.

Como podemos observar el diccionario de uso parece un poco más acertado en su concepción de imagen, ya que habla de representación o de figura y no de reproducción con lo cual elimina el planteamiento de la obligatoria similitud, al mismo tiempo que hace referencia a los soportes fotográficos como posibles contenedores de imágenes. Respecto al término virtual todo parece apuntar a que quiere definirlo como algo con apariencia de otra cosa; si aplicamos dicha definición al término imagen quedará que una imagen virtual es una imagen que parece una imagen pero no lo es realmente; y si nos acogemos a esta definición: ni las imágenes de los espejos serían virtuales, ni por supuesto, las imágenes generadas por un ordenador.

Una definición más acertada sin traicionar etimológicamente a los términos sería que una imagen virtual es aquella imagen con apariencia de algo que realmente no es.

Llegados a este punto se me ocurre que cualquier imagen, por la propia condición de imagen ya es una imagen virtual, puesto que no pueden existir imágenes que no lo sean, una imagen implica la representación de algo y no la cosa misma. Luego hasta ahora volvemos al planteamiento de siempre: las imágenes reales son denominadas reales única y exclusivamente porque necesitan de un referente real. O quizás no, porque las imágenes virtuales formadas por espejos y lentes negativas también lo necesitan, quizás sean virtuales simplemente por tener la virtud de algo y nada más. ¿De qué tienen la virtud?

Y en un diccionario específico de productos digitales y multimedia ¹⁹³se explica el término de la siguiente forma :

Virtual: en ordenadores se refiere a la simulación de un proceso o estructura, por ejemplo memoria virtual se refiere a la técnica por la que el disco duro simula el comportamiento de la RAM aunque a una velocidad más lenta.

El término realidad virtual se usa en este sentido referido a una simulación de la realidad más que a algo muy parecido a lo real.

Realidad virtual: es la simulación de la realidad mediante modelado 3D en tiempo real, seguimiento del posicionamiento y técnicas estereo de audio y video.

El término imagen virtual no aparece como tal en todo el diccionario; sin embargo el subtítulo del libro es “un diccionario de términos desde el multimedia hasta la realidad virtual”

Podemos defender que actualmente, en informática se usa el término virtual como simulación, como una apariencia de algo o que funciona como tal, lo que no queda muy lejos de su significación etimológica.

Pero donde si que encuentro diferencias notables es en la aplicación del concepto de virtualidad al de realidad: cuando hablamos no sólo de “virtual”, sino de “realidad virtual” es cuando el término si que se usa como una

¹⁹³ Bob Cotton & Richard Oliver, *The Ciberspace Lexicon. An illustrated dictionary of terms from multimedia to virtual reality*. Phaidon Press, London 1994.

simulación de la realidad, y en ningún momento creo que el léxico del ciberespacio incluya que una simulación de la realidad pueda ser una reproducción, y esto si que ocurría cuando se hablaba de imagen fotográfica; creo que en gran medida idea de “referencialidad” que era entendida cuando se leía una imagen fotográfica está desapareciendo gracias a los procesos electrónicos de generación y manipulación de imágenes que en ningún momento proponen la posible “objetividad” de sus imágenes; la imagen digital como mucho lo que propone son simulaciones de la realidad. Son ficciones.

“Cada vez se hacen más capaces de borrar las fronteras entre lo que habíamos convenido en llamar “realidad” y lo que no formaba parte de ella. Lo “virtual” nos propone otra experiencia de lo “real”. De repente la noción percibida como “realidad” se ve puesta en tela de juicio, al menos aparentemente”¹⁹⁴

¹⁹⁴ P. Quéau (1995), Op. Cit, pág 17

- **Imágenes virtuales e imágenes de síntesis**

Según el argumento de toda esta tesis podríamos afirmar que al menos existen dos tipos de imágenes digitales dependiendo de la forma en que son generadas :

Las primeras serían generadas única y exclusivamente con ceros y unos, matemáticamente, sin la necesidad de un referente lumínico. A éstas curiosamente se les llama realidades virtuales.

Y las segundas serían el resto de las imágenes digitales, que generalmente tienen su origen en imágenes producidas por otros medios, en muchos casos, y el que aquí nos interesa, cuándo el origen de éstas es una imagen fotográfica: su captura esta realizada mediante una cámara oscura o un *escaner* ¹⁹⁵ y posteriormente son manipuladas mediante el uso de programas informáticos creados para la gráfica, la ilustración o el retoque. De esta forma se convierten en lo que yo he decidido llamar imágenes digitales de síntesis, éstas serían todas las imágenes que están mezcladas con otras imágenes fotográficas, con textos, o manipuladas mediante elementos gráficos o fotográficos.

Las imágenes de síntesis pueden utilizar como base una imagen

¹⁹⁵ Considero dentro del mismo tipo de imágenes las generadas mediante una cámara oscura y las generadas por *escaner*, no porque crea que están generadas de la misma forma, sino porque ambas necesitan un “referente real” para su formación y se generan por medio de la acción de la luz.

fotográfica por lo que son generadas a partir de un referente real.

Tengo que aclarar que algunos autores, como por ejemplo Quéau (1993) llama hiper-imágenes a éste tipo de imágenes, a todas las que poseen distintos niveles de realidad y simulación, a las que “recurren a representaciones de todo tipo y las reúnen en una burbuja” y llama imágenes de síntesis a las que yo llamo imágenes virtuales:

*“Las imágenes de síntesis constituyen la materia prima de lo virtual. No son imágenes como las demás. Son esencialmente representaciones visibles de modelos conceptuales abstractos... Toda la información necesaria para su creación está disponible en forma simbólica en la memoria del ordenador y, por lo tanto, no hace falta recurrir al mundo “real” para crearlas ”.*¹⁹⁶

Sin embargo he creído más oportuno hacer la diferenciación en base a la necesidad del referente “real”, ya que si intentamos entender cómo ha evolucionado la imagen fotográfica y qué es una fotografía digital tendremos que partir de la premisa de que ésta necesita un referente lumínico para su formación.

Á diferencia de las imágenes de síntesis estarían las imágenes virtuales que generalmente son las que componen lo que comúnmente se les llama realidades virtuales, éstas carecen de referente lumínico, no están construidas partiendo de una imagen fotográfica sino de principios matemáticos, suelen existir en tiempo real ya que en muchas ocasiones son producidas con posibilidades de

¹⁹⁶ P. Quéau,(1995) , Op. Cit. pág 31.

movimiento, pueden ser estereoscópicas y en su apariencia suelen tender hacia la figuración o el hiper-realismo.

Creo que dentro de esta clasificación: imágenes virtuales y de síntesis incluimos aquellas que son generadas sin referente lumínico y las que lo necesitan, por lo que sí que podría abarcar el concepto de fotografía digital y lo que no estaría dentro de él.

¿Se podría llamar imagen fotográfica digital a una imagen de síntesis por el mero hecho de que necesite un referente lumínico para su formación?

Creo que no. Pero supongo que si siguiéramos la lógica tradicional de los análisis y la historia de “la fotografía” responderíamos que sí. La lógica modernista implicaba la clasificación de las imágenes a partir del medio por el cual éstas habían sido producidas, separando los productos artísticos en disciplinas, como la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía, el vídeo..., sin detenerse a pensar que los sistemas de generación de imágenes se van adaptando al entorno, van evolucionando y por lo tanto no se pueden analizar, ni catalogar las imágenes única y exclusivamente a raíz del medio con el que han sido producidas.

Toda la historia de la fotografía se basa en el mito judeo-cristiano de la creación ¹⁹⁷, las imágenes fotográficas se producen por la acción de la luz o la oscuridad, en ellas la información es luz y su ausencia oscuridad, la presencia es luz y la ausencia es oscuridad. Pero puede ocurrir que todo no pueda ser

¹⁹⁷ Génesis: y se hizo la luz.

juzgado mediante estos binomios, ¿qué ocurre cuando se está allí y no hay luz suficiente? ¿acaso uno deja de existir por estar a oscuras? ¿es que no ha existido otra cultura que no fuera la del culto a la luz?

Existe un ensayo interesante, quizás el libro más bonito que haya leído en los últimos años, del filósofo chino Tanizaki (1886-1965)¹⁹⁸ que viene a contar cómo la cultura oriental estaba construida alrededor del culto a la oscuridad, y que fue la introducción de la iluminación, de la luz eléctrica lo que hizo que la sociedad oriental se occidentalizase, viene a contar cómo occidente colonizó a oriente por la cultura de la luz que hizo que perdieran su cultura, la cultura de la oscuridad.

Mediante una serie de ejemplos explica cómo toda la cultura oriental estaba basada en la sutileza que produce la penumbra.

Explica: “Las lacas japonesas que eran brillantes y oscuras estaban hechas así para ser vistas a la luz de los candelabros... cuando se inventó la luz eléctrica se empezaron a considerar desprovistas de elegancia. Sus dibujos de oro molido están hechos para ser vistos a la luz rala de una vela o lámpara de aceite”, “los cuencos para servir el arroz eran de colores oscuros ... sólo cuando apareció la luz eléctrica se comenzaron a fabricar lacas blancas, ... las antiguas eran negras, marrones y rojas, eran colores que constituían una estratificación de capas de oscuridad”, cambia el concepto del teatro Kabuki , “porque los actores masculinos que interpretan papeles femeninos tampoco dan sensación de autenticidad ... la culpa es, por supuesto de la iluminación demasiado cruda del

¹⁹⁸ *El elogio de la sombra*. Siruela, Madrid 1997.

escenario, antes con las velas y candelabros no se percibía esta sensación de artificiosidad”¹⁹⁹, y muchos ejemplos más como la construcción de los *shōji*, los pintalabios azul verdosos que utilizaban las mujeres, el maquillaje de teatro japonés, el vidrio de Kanryu y el gusto por las lacas doradas ..., todos estos productos típicamente orientales habían sido creados para existir en la oscuridad, y era la oscuridad y no la luz lo que construía la base de su cultura.

Al ser iluminados todos estos objetos se volvían brillantes y coloristas, se perdían las sutilezas de los pequeños matices que producía su visión en la oscuridad y es por esto por lo que la sociedad oriental perdió su cultura y fue occidentalizada.

Así como China y Japón perdieron los matices, nosotros hemos perdido la relatividad de las cosas al reducir el mundo a binomios: al blanco o negro, a la luz o la oscuridad, a la presencia o la ausencia, al sujeto o el objeto, al cuerpo o la mente, a la naturaleza o la artificialidad, al bien o al mal, a la luz o la oscuridad ...

Pero de todo esto no tiene la culpa “el medio fotográfico”, sino más bien él es una consecuencia, él es el producto lógico de una tradición judeo- cristiana, él es la obra maestra del mito de la creación.

Si nuestras clasificaciones sobre las imágenes las construimos en torno a la materia, a la luz como materia y a los procesos de producción con que las imágenes son generadas, quizás estemos cerrando las puertas de lo que no es materia, del mundo de las ideas y de las apariencias.

¹⁹⁹ Ibidem

Cuando comencé la presente tesis mi idea no era descifrar si se había muerto la fotografía referencial, sino que era construir la historia técnica de la iluminación en fotografía, sabía que las imágenes fotográficas se forman gracias a las cantidades de luz que reflejan o dejan pasar los objetos, e intuía que ésta era la clave para saber qué era exactamente una imagen fotográfica, pensaba que lo único que existía en común en todas ellas era que todas tenían que ser formadas por la acción de la luz y que en la fotografía digital se estaba perdiendo la idea de iluminación, reducir la historia de la fotografía a la historia de su química y de su fijación significaba explicar que la muerte de la iluminación descartaba de alguna manera la posibilidad de que existiesen las fotografías digitales. En principio una historia de la iluminación a través de la imagen fotográfica parecía perfecta ya que si dejaban de existir los sistemas de iluminación no podrían tampoco existir las imágenes fotográficas, y cuando éstos dejaran de utilizarse se acabarían con ellos las imágenes fotográficas.

Pero hasta este momento no he comprendido lo reduccionista de mi planteamiento, hasta este momento no he descubierto él porqué poco a poco fui cambiando la historia de la iluminación por la reivindicación de la fotografía no referencial, hasta este momento no me he dado cuenta que seguir pensando en luz y sombras es pensar en binomios, es pensar que sólo existe el blanco o el negro, es pensar en el medio y no el fin, es pensar en fotografía y no en imagen. Es tener una actitud reduccionista que me llevaría a preguntarme si las imágenes digitales pueden ser fotografía o no, pero que en ningún caso me ayudaría a comprender nada de las imágenes, y menos del mundo. En ningún caso esta clasificación me ayudaría a saber cómo las representaciones de la realidad transforman nuestra concepción de la realidad misma.

Hasta este momento no me he dado cuenta que del planteamiento de clasificación en imágenes electrónicas en imágenes de síntesis e imágenes virtuales, que indudablemente procede de replantearme el concepto de imagen digital desde la perspectiva de la fotografía, surgen otras cuestiones, que probablemente sean más interesantes que el dividir la imagen por su naturaleza: sería importante clarificar si la “apariencia de realidad” procede de la mimesis con la realidad misma o por el contrario procede de que estén generadas partiendo de la cámara oscura, de la necesidad de referente lumínico, o de otras características técnicas. Porque si así fuera, si la apariencia de las imágenes no procediera de la técnica utilizada, significaría que por fin nos habríamos salido del guión, que por fin la era electrónica lo que propone es una producción de imágenes en la cultura, “es una exploración o transformación de los contextos históricos y contemporáneos que definen los modos de producción de imágenes en una cultura”²⁰⁰ y no la oposición entre el producto de la actividad fotográfica y los procesos de producción de las imágenes.

¿Qué significaría esto?

Que habríamos conseguido salirnos de las catalogaciones por binomios de valores que hasta ahora regían la cultura occidental.

¿Tiene algún sentido que sigamos hablando de fotografía o de fotografía digital en la era electrónica?

²⁰⁰ David Thomas, *Electronic Culture*, Op. Cit. pág 153.

- **Analogía y realidad virtual**

Uno de los aspectos más interesantes que propone la imagen digital es la posibilidad de construir sin contigüidad una realidad, es decir la capacidad de construir “realidad” sin las relaciones causales que unían una imagen fotográfica con su referente, la posibilidad de generar sin la acción de la luz y sin la cámara oscura imágenes con apariencia de realidad.

“Las imágenes virtuales pueden tener más apariencia de realidad que las reales “fotográficas”²⁰¹

Y esta apariencia de realidad ya no es una consecuencia material, ya no se construye mediante procesos tangibles y hasta comprensibles, sino que se construye mediante procesos que no existen en un espacio material que se puede ver o tocar, son producidas con ceros y unos y en espacios virtuales, y esto es lo que las diferencia de la producción fotográfica.

Ahora debido a que los sistemas de producción de las imágenes digitales son virtuales sus productos también lo son. Y a nadie se le ocurre plantearse si la imagen que produce un sistema informático es real o no, porque todo el mundo tiene claro que no lo es, las nuevas imágenes son siempre imágenes de realidades metafóricas.

¿Qué son las realidades virtuales?.

²⁰¹ P. Quéau,(1995), Op. Cit, pág 68.

Objetos y espacios que tienen la virtud de parecer reales.

Hasta ahora estamos hablando de lo que hemos definido como imágenes virtuales, de las que a diferencia de las fotográficas no necesitaban de un referente lumínico, pero ¿que pasa con las imágenes de síntesis que si que pueden ser generadas a partir de una fotografía, de un referente lumínico y de una cámara oscura?

Pues ocurre que toda imagen que exista en la memoria virtual puede ser retocada, manipulada, falsificada, mezclada y deformada hasta el infinito por todo esto: ¿qué verdad de la imagen de síntesis será posible, aunque haya sido construida a partir de una imagen fotográfica?

Es cierto que el retoque fotográfico siempre ha existido, pero la diferencia fundamental entre las imágenes retocadas a mano y las retocadas digitalmente no radica en el modo o la forma de retoque, no radica en el proceso, sino en la intención : “antes se hacía con disimulo, se encubría.” ²⁰² . Es cierto que con la aparición del retoque digital surgieron cuestiones moralizantes sobre la verdad y la apariencia, cuestiones que procedían de las concepciones “fotográficas” modernistas, pero una vez superadas las ideas racionalistas : “la política editorial actual ya no trata de disimular el retoque ... ya no trata de mentir con él ”²⁰³ . Luego la única diferencia radica en pensar que se está mintiendo cuando se hace una cosa o no pensarlo. La única diferencia radica en tener pre-establecido un criterio de verdad y objetividad o carecer de él.

²⁰² Roy Ascott, *Electronic Culture*, pág 171.

²⁰³ *Ibidem*

Luego el cambio fundamental en el estatuto de las imágenes no sólo se ha producido en la forma de capturar, construir, enviar o generar imágenes, sino que quizás lo más importante de la propuesta digital sea que los cambios tecnológicos han conseguido variar el concepto con el que las imágenes eran leídas, la manera en que éstas eran integradas en nuestra cultura y sociedad. Nuestra forma de interpretarlas y convivir con ellas.

¿Tendría sentido cuestionarnos la diferencia entre lo analógico y lo digital hablando de fotografía?. ¿Seguimos llamando analógico a aquello que mantiene una cierta apariencia con la realidad o más bien a aquello que se asemeja a un cierto tipo de fotografía, a una realidad construida por el medio fotográfico?

Parece ser que en el mundo cibernético hay cierta confusión de términos: a menudo se les llama imágenes “foto-realistas” a aquellas imágenes que parecen más reales que la realidad misma, otras veces se usa el término hiper-realidad, y otras el de realidad virtual. Creo que en los tres casos todos los autores se están refiriendo a la apariencia de dichas imágenes, a un determinado tipo de apariencia que nada tiene que ver ni con la realidad, ni con el medio fotográfico. Creo que en estos casos los autores se están refiriendo al tipo de imágenes que nosotros habíamos convenido en llamar imágenes virtuales, pero ¿es que acaso no se pueden crear el mismo tipo de apariencias con las imágenes de síntesis?. Si así fuera ¿se puede hablar de fotografía digital?, quizás ya no tenga ningún sentido puesto que la condición fotográfica (necesidad de referente lumínico) no estaría condicionando la apariencia de la imagen.

Supongamos que estamos trabajando con *Photoshop* (programa informático construido fundamentalmente en base a principios fotográficos). En éste programa existe una herramienta que se llama también de clonar.

La idea como principio podría haber aterrado cualquier pintor de los siglos pasados, pero creo que ya no debemos poner el grito en el cielo sin antes preguntarnos qué es lo que clona: clona la realidad o más bien clona una forma de representar o registrar la realidad, una forma que quizás ya estaba mediada, ¿clona una apariencia de un tipo de imagen fotográfica?, ¿clona un clon?.

¿O es la clonación de la mirada, de una mirada mediada?

No se puede clonar sin genes.

Supongamos que lo que está clonando es genéticamente fotográfico, es decir la imagen ha surgido de una captura con cámara oscura y no ha sido manipulada con ningún elemento que no perteneciera a los elementos que se supone que son del proceso fotográfico, que tanto el padre como la madre son fotógrafos.

¿Podrían nacer de ésta clonación seres extraños? ¿Se equivoca la ingeniería genética? ¿Podrían aparecer monstruos o seres híbridos?

La verdad es que creo que sí, creo en la potencialidad del medio digital para crear, para crear ficciones y simulacros aún cuando parta de la genética fotográfica.

Prueba de ello es la obra de Inez Van Lamsveerde, que realiza unas imágenes con una apariencia absolutamente “realista”, generadas mediante un referente real, mediante imágenes fotográficas pero que al ser montadas mediante una nueva tecnología, y retocadas digitalmente han formado seres modelo, monstruos u otras realidades que quizás tengan una apariencia más real que la propia realidad. Muestran un determinado contexto social, los mitos y

los monstruos de nuestra sociedad. Estas imágenes no representan un modelo visiblemente real, sino que nos hacen cuestionarnos hasta dónde puede llegar la realidad de la sociedad en la que vivimos, fundada básicamente en las apariencias. Quizás éstas imágenes sean más reales que las que representan únicamente una “realidad visible”, porque contienen preguntas acerca de la estructura sociocultural en la que nos movemos.



Inez Van Lamsverde, Wendy, de la serie Final Fantasy, 1993.

Estas nuevas realidades que propone la imagen digital son realidades virtuales porque son simulacros: tienen la apariencia de la realidad y sin embargo no existen en el mundo real.

Son imágenes que revisan los valores culturales o sociales de una época, no son como proponía la fotografía tradicional las imágenes que reflejan los valores de una sociedad o una cultura. Son conceptos, no representaciones.

Estas imágenes no sirven para institucionalizar ritos sociales o crear mitos culturales, sino más bien para revisarlos o deconstruirlos.

Trabajan en los contextos culturales no en el medio.

Hasta ahora hemos trabajado con imágenes de síntesis para ver que queda de “fotografía” en ellas, pero ¿qué ocurre con las imágenes virtuales?

Por un lado creo que de igual modo que se pierde la idea de causalidad en la ingeniería genética, la idea más humana de causa-efecto para obtener una criatura, también se pierde en imagen digital: no hace falta un referente real en electrónica para producir una imagen con apariencia de realidad.

Prueba de ello es el caso de la obra de Keith Cottingham que realiza las imágenes de estos adolescentes, sin que existan en la realidad.



Estudios previos para la realización de la serie Fictitious Portrait 1992.



Keiht Cottingham, Untitled, Serir fictitious Portraits, 1992.

¿qué viene a significar todo esto?

Que probablemente a todas las imágenes digitales que actualmente se les llama “foto-realistas”, sólo se les llame así por el concepto de apariencia que han heredado a través de los media, y ha estado ligado a una cierta apariencia de algunas imágenes fotográficas.

Que pudiendo carecer de referente lumínico y conteniendo probablenamente menos características formales aportadas por el medio fotográfico que por otros medios, simplemente se les llame foto-realistas por asemejarse “culturalmente” al objeto que representan.

"We can reduce it to two objectives that have paralleled the long adventure that has reached a point of reversal today: a demand for science and truth, the history of which is aided by painting as a form of construction; and the recognition of analogy between the results of this construction and the real world whose image it holds up" ²⁰⁴

Los medios digitales nos están proponiendo una revisión del concepto de realidad a través de sus imágenes, lo que nos proponen es una redefinición de la idea de analogía.

La analogía no es una cosa real, pero es parte de la historia.

" The modern space of visibility was instituted, both historically and legendarily, as the confluence of art and science, of psychology and scenography: at the "origin of perspective ... This impression of analogy will, of course, only seem natural because it is constructed, even though it may be based on the physiology of vision ... - no doubt, for the first time of history -the impression of analogy has been the object of such a deliberate construction." ²⁰⁵

Esta impresión de analogía por primera vez en la historia no es debida a la "referencialidad" entendida ésta en el sentido "fotográfico" del término, como la causalidad entre el objeto fotografiado e imagen o en el sentido "pre-fotográfico", como representación o presentación de un referente mediante su

²⁰⁴ Raimond Bellour, "The double Helix" *Electronic Culture*, Op. Cit. pág 175

²⁰⁵ Ibídem pág 174-175.

imagen. Lo que desaparece con *el inconsciente virtual*²⁰⁶ es la binómica relación que proponían todas las imágenes, la relación unidireccional entre las cosas del mundo y sus imágenes. Entre el objeto representado y su representación.

Independientemente de que el concepto de analogía, o apariencia mimética haya ido evolucionando a través de los tiempos gracias a la evolución de los medios empleados para la formación de imágenes (uso de la cámara oscura, fijación de las imágenes formadas en su interior, establecimiento de las bases de la perspectiva... y un largo etcétera de cuestiones técnicas que lo han ido modificando) las imágenes han sido siempre construidas y leídas en base a relaciones de analogía o diferencia entre ellas y el objeto representado, sin salirse de los criterios establecidos dentro de dichas relaciones (grados de abstracción o de figuración).

Ahora ya no se cuestionan los niveles perceptivos o representativos que pueden existir entre las imágenes y el mundo, ahora lo que se cuestiona es la posibilidad de crear otros mundos. Lo que se propone es la posibilidad de contar algo más allá de la propia imagen. Las relaciones antes establecidas entre el proceso y la imagen, entre el objeto y su representación, ahora se establecen entre las ideas y la imagen, entre los procesos culturales y sus representaciones.

La imagen ha pasado de ser presentación o representación del mundo a construir modelos de vida.

²⁰⁶ Título del artículo de Kevin Robins, *Electronic Culture*, Op. Cit. pág 154.

- **De la verosimilitud a la construcción. De la realidad a la ficción**

Los medios digitales nos han ofrecido tres nuevas propuestas de producción de imágenes, y son precisamente estas propuestas las que han revolucionado el propio concepto de imagen.

La nueva tecnología: captura, construye y genera imágenes

1. Captura imágenes mediante dispositivos ópticos que necesitan la acción de la luz como cámaras de video, fotografía o *escanners*, pero la diferencia entre las imágenes producidas anteriormente con estos medios y las actuales reside precisamente en el concepto “captura”: lo importante en estas imágenes no es lo intencionado, no es lo que la persona que maneja el medio quiere representar, sino más bien “el bruto que ofrece el medio”, el tipo de imagen que ofrece la cámara por sí sola. Lo más importante de la imagen capturada es la no existencia de esa “causalidad” que se producía cuando eran utilizados estos medios para representar, ahora lo más importante es la “casualidad”, la casualidad de que se puedan producir imágenes interesantes por si solas, sin referente específico y sin autor. Lo que propone la captura de imágenes es el paso de la representación a la presentación. Es una revisión de la mirada. Es la reivindicación de todo lo que se consideraba negativo en el uso de la máquina. Es la abolición del concepto de ruido.

2. Construye imágenes mediante la creación o modificación de la apariencia del referente, no se limita a registrar, a traducir o a ver, sino que

“construye” sus objetos de referencia. Las relaciones entre referente e imagen tampoco son causales sino mediadas: unas veces mediante intervenciones en la preproducción, otras en la producción y otras en la postproducción, pero en cualquiera de los casos no se limita a registrar la apariencia de las cosas sino que se centra en cambiarla. Aunque en imagen digital se le llamen muchas veces imágenes construidas a aquellas en las que el referente es creado numéricamente, aquí proponemos este tipo de imágenes como imágenes generadas, y no construidas, debido a que dentro del entorno del medio fotográfico pueden existir imágenes construidas, pero no pueden existir imágenes generadas totalmente por el medio. Si partimos de la premisa de que la fotografía necesita de un referente lumínico para la formación de la imagen²⁰⁷ y sobre esta premisa construimos todo el análisis, creo que no podemos argumentar que puedan existir imágenes fotográficas cuyo referente haya sido totalmente generado por el medio.

3. Genera imágenes mediante combinaciones numéricas, para su formación ya no es necesaria la existencia de un referente ni real ni lumínico independientemente de la apariencia que este presente. Tampoco existe causalidad entre el referente y la imagen.

¿Qué han supuesto estos cambios en la forma de producción de las imágenes:

En primer lugar una anulación de la idea de causa-efecto que nos hacía

²⁰⁷ Pensemos por ejemplo en los *quimigramas*, que se consideran “fotografía” y sin embargo no necesitan del uso de la cámara oscura para su formación, solamente de acción de la luz y de la química.

producir y leer las imágenes indesligadas de su referente. Se produce una muerte de “la referencialidad” de la imagen por producción no causal. Esta caída de la referencialidad provoca el hundimiento de la objetividad con la correspondiente caída de su bandera: la verosimilitud.

El concepto de “apariencia real” se consolidó en el renacimiento y se potenció con el nacimiento de la fotografía, ahora gracias a la producción y consumo de imágenes digitales debido a la capacidad que el medio tiene para sintetizarlas, generarlas, construirlas o manipularlas lo que se pone en tela juicio es la “objetividad” de la imagen.

Y si las imágenes ya no son verdaderas, tampoco tienen porque ser creíbles. Así del universo de la verosimilitud se pasa al universo del simulacro. Del mundo de la realidad al de la ficción.

4.2 Imagen fotográfica, imagen postfotográfica

- **Desmaterialización de la imagen**

Muchas de las imágenes digitales, sobre todo las que conforman las llamadas “realidades virtuales” son esencialmente temporales, no están creadas para ser impresas en una superficie sino más bien para hacernos participar en una experiencia que transcurre en el tiempo. En este aspecto, si que encuentro más parecidos entre las imágenes virtuales producidas electrónicamente y las que forma un espejo. Ambas son imágenes esencialmente temporales y cambian con nuestra colaboración. No son imágenes fijas, no son imágenes bidimensionales, no son imágenes materiales.

Pero además su construcción no está cerrada por el autor, el lector no es un simple espectador sino que tiene la posibilidad de participar en el proceso de construcción de la imagen. El espectador, al tener la posibilidad de co-producir la imagen, se convierte en un lector-autor.

Este cambio de estado, de un estado material y por tanto espacial a un estado esencialmente temporal de la imagen, que *a priori* puede parecer que no tiene relación alguna con las imágenes fijas, con imágenes esencialmente espaciales como serían las imágenes fotográficas, sí que lo tiene por que repercute en la forma en que son leídas o consideradas las imágenes fijas dentro del ámbito socio-cultural.

Si algunas de las imágenes producidas electrónicamente están más cerca, al

menos en su concepción temporal, de la imagen especular que el resto de las imágenes, podría significar que una imagen virtual no sólo es llamada virtual por tener la virtud de parecerse a algo sin serlo, sino que además puede ser llamada virtual por tener la virtud de cambiar. En la imagen especular es el propio referente el que tiene la posibilidad de cambiar la imagen producida en un espacio virtual, luego el referente es a su vez lector y autor de la imagen. En estas imágenes digitales que construyen las llamadas realidades virtuales el lector también es autor y por tanto referente virtual, en el sentido en que interviene en la construcción o elección del mismo. En éste caso como en otros que hemos visto anteriormente el referente ya no es una entidad física sino un concepto, o un medio que sirve para narrar, vivir o construir otros fines. El referente es un motor no un fin.

La abolición de la entidad “referencial” supone un cambio radical a la hora de entender la imagen como materia.

Si en la sociedad de los monopolios capitalistas lo que se potenció fue la alienación mediante el consumo de bienes materiales, en la sociedad de las multinacionales capitalistas lo que se potencia es la capacidad de relación y de síntesis de datos mediante el consumo de información. El paso de la imagen matérica a la inmaterial supone que de alguna forma tendemos hacia la desposesión, quizás caminemos hacia el mundo de las ideas y no de la materia, hacia un mundo de ficciones y no real.

Probablemente esta tendencia a la desposesión de las imágenes se deba a que actualmente tenemos que consumir tantas imágenes que si fueran “reales” no podríamos digerirlas. Quizás estemos viviendo un proceso de desmaterialización de la realidad que se refleja no sólo en la anulación de “la

referencialidad” de las imágenes sino también en los modos en que éstas son consumidas:

Con la revolución industrial y el asentamiento del sistema capitalista nació una actitud posesiva que cultivó la noción de consumo: en un principio empezamos a producir y consumir productos mientras conocíamos otros mundos y así fue cómo nos invadió el deseo de poseer y retener, poseer los objetos cercanos y retener los mundos lejanos. La fotografía nos ayudó a coleccionar el mundo, nos ayudó a intercambiar los productos que producíamos, y nos ayudó a ordenarlo para así poder archivarlo. Con su colaboración pudimos desnaturalizarnos: convertimos los lugares en imágenes para poder poseerlos, colgamos sus representaciones en las paredes de nuestras viviendas, y conseguimos adaptarnos al nuevo sistema industrial. Fue el consumo material y la sustitución de nuestro entorno natural por sus representaciones lo que nos convenció de que se podía vivir en la ciudad.

Una vez convencidos de las ventajas de la gran ciudad tuvimos que rellenar nuestras casas de objetos, para asegurarnos de que estábamos socializados, para confirmar nuestra existencia integrada en un mundo industrializado. Pero cuando ya no nos cabían más objetos no nos quedó más remedio que empezar a coleccionar representaciones del mundo, que no ocupaban tanto espacio, rellenamos los huecos que nos quedaban con tantas imágenes que casi llegamos a convertirnos en la imagen de nosotros mismos: nuestra imagen física y la de cada uno de los objetos que nos representaba.

Cuando esta etapa quedó concluida porque ya habíamos sustituido todo por su imagen no nos quedó más remedio que hacer limpieza general, y empezar a tirar todas nuestras colecciones de realidad.

Hoy la limpieza ha empezado y no podemos generar más cosas materiales, sólo podemos producir imágenes, imágenes que no ocupen espacio físico, ya no tenemos espacio para guardarlas ²⁰⁸. Así que a partir de ahora tendremos que trabajar en el tiempo y producir información que no ocupe espacio físico. Hoy el poseer objetos ya no tiene ningún sentido puesto que cada vez tendremos menos espacio para disfrutarlos.

Ya no se necesitan espacios, lo que se necesita es tiempo, ya no se consumen objetos sino vivencias, ya no se crea materia sino conceptos.

Ahora las nuevas imágenes vuelven a ser virtuales por el hecho de que su naturaleza pertenece más al tiempo que al espacio: no tienen por qué existir sobre un soporte, materialmente y pueden ser producidas por ceros y unos. Es esta naturaleza de la imagen digital lo que nos conduce hacia un nuevo modo de vida.

Como dice Quéau (1993) “Lo virtual nos propone otra experiencia de lo real”

Acaso no es parte de ésta desmaterialización del mundo la sustitución de la imagen como representación de la realidad, por la representación de ficciones mediante la simulación de otras realidades.

Ahora más que nunca “nadie puede sentirse seguro de vérselas con la

²⁰⁸ *Guardare* en italiano significa mirar. Ironías del lenguaje.

realidad natural”²⁰⁹

Numerosas experiencias de los mundos virtuales presentan lugares imaginarios, espacios simbólicos. ¿Cuál es la naturaleza de estos lugares “virtuales”? No están en “alguna parte” puesto que podemos simularlos en cualquier sitio e incluso uno puede llevárselos consigo.

Los mundos virtuales son totalmente sintéticos, se pueden programar como se deseen, son útiles para explorar nuevos espacios, no euclidianos, como el borde de un agujero negro, la palpitación de un *quark* o el estremecimiento *fractal* de una nube.

²⁰⁹ Stanislaw Lem en su Teoría causa y efectos de la fantasmología conectada con la fantasmática.

- **Imagen multidisciplinar y especificidad**

Actualmente y gracias a la introducción de la tecnología digital se hace muy patente que los referentes de las imágenes pueden no haber existido o pueden ser sustancialmente diferentes a la forma como son percibidos. Este hecho, que en un principio podría verse aislado de la imagen fotográfica, ha transformado radicalmente el concepto de imagen fotográfica.

La crisis de la imagen como representación o presentación ha afectado directamente a la forma en que las imágenes fotográficas eran producidas e integradas en los contextos sociales. “La manera” de entender las imágenes amamantada en el renacimiento, criada por las vanguardias y becada por Kodak ha cambiado gracias a los nuevos planteamientos entre imagen y realidad que las nuevas tecnologías establecen.

Actualmente la especificidad de lenguaje en los diferentes medios de producción se pone en tela de juicio debido a que en los sistemas digitales, la mayoría de las imágenes que con ellos se producen, son de carácter multidisciplinar: están generadas con elementos de varias disciplinas como la gráfica, la ilustración, la pintura, el diseño, el vídeo, la animación, la fotografía u otros medios que hasta este momento funcionaban con una serie de códigos significativos consagrados desde el propio medio.

La facilidad que ofrece el medio digital de poder unir varios medios para construir una imagen, ha repercutido en la lectura de las imágenes como textos visuales. Lo que importa ahora es lo que la imagen pueda llegar a comunicar,

nunca lo que presente o represente y mucho menos de dónde proceden los elementos que utiliza para su formación. Actualmente la creación ha pasado de ser una cuestión de comunicación y no un problema de información como lo había sido hasta ahora.

Como propone Goodman “Hablar sobre el arte no es hablar sobre el arte”²¹⁰ porque el objeto del arte es construir un lenguaje del mundo, las imágenes visuales conforman nuestra experiencia y “no existe ningún mundo con independencia de que lo nombremos”²¹¹. Los mundos que construye el arte no son mundos ficticios, sino que también y al mismo tiempo son reales porque los mundos del arte no son autónomos, no son mundos en los que rijan leyes diferentes o que compitan con lo que suele llamarse mundo real, sino que lo construyen. El mundo se hace con el arte y el arte se hace con el mundo.

El concepto de fotografía en gran medida ha cambiado debido a que ahora son los artistas los que utilizan el medio fotográfico como una herramienta más, como un medio que les ayuda a construir sus discursos. La fotografía ha pasado de ser un fin en sí mismo a ser un medio. Y ha sido la utilización por parte autores, que en la mayoría de los casos no conocían nada del pensamiento establecido en torno al medio fotográfico, lo que ha hecho posible su introducción en el mercado del arte.

Y el mundo del arte, como todos los mundos ha dado un giro conceptual,

²¹⁰ N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona 1976, 1ed 1968.

²¹¹ N. Goodman, *Maneras de hacer Mundos*, Visor, Madrid 1990, 1ed 1978, pág 24.

ahora gran parte de la creación artística ya no se centra en la producción de la imagen: en la forma de uso de un medio específico. Mediante la revisión de valores culturales, sociales, políticos o económicos los artistas que utilizan el medio fotográfico han conseguido desligar la imagen fotográfica del planteamiento del medio; mediante la revisión de cómo funcionan, se forman o evolucionan ciertas imágenes en determinados contextos culturales o sociales los autores fotográficos se han alejado de la idea de que el propio medio, por sí mismo, fuera de los sistemas culturales pudiera comunicar algo.

Creo que el paso decisivo de ser considerado el medio fotográfico como un sistema de comunicación y no de significación se ha producido en gran medida por el uso del medio fotográfico por parte de los artistas.

Sin embargo también creo que de no haber sido por la utilización de la imagen fotográfica en otros campos como herramienta para crear otros discursos, al mundo del arte no se le hubiera ocurrido trabajar con este medio. Que han sido otros usos de la fotografía y no los puramente artísticos o creativos los que introdujeron la idea de que las imágenes fotográficas funcionaban como textos visuales dentro de los sistemas de comunicación. Y que las posibilidades de intertextualidad que nos ofrece el medio digital lo que ha llevado a pique definitivamente la idea de la fotografía como ojo imparcial o prótesis perceptiva.

Si la era mecánica nos invitó a desnaturalizar espacialmente los referentes sustituyéndolos por iconos para sustentar la idea de referente como modelo denotado, la era cibernética nos abre las puertas de la tecnología como extensión cambiante del cuerpo y la mente humana : como dijo McLuhan (1995) “La tecnología ya no es una extensión total y especializada debido a que

los nuevos soportes digitales pueden contener todos los medios de comunicación hasta hoy inventados”, de ésta idea de extensión cambiante capaz de utilizar cualquier medio para la construcción de un discurso surge el concepto de intertextualidad que vuelve a replantearnos la causalidad, la referencial, y la objetividad de cualquier imagen, de la imagen fotográfica.

Los dos primeros capítulos los he dedicado fundamentalmente a exponer que existían dos métodos de análisis de imágenes fotográficas: por un lado los que están orientados al análisis de ésta como portadora de un mensaje semántico²¹² sin detenerse en el mensaje estético²¹³ y por otro aquellos que concienciados de las teorías de McLuhan intentan construir una historia de la fotografía considerando las evoluciones tecnológicas específicas del medio, y así construyen una historia “estética” de la fotografía.

Cualquiera de los puntos de vista nos alejan de leer la imagen fotográfica dentro de un contexto. No podremos entender una imagen en una época si nuestro sistema de análisis sólo nos sirve para un cierto tipo de imágenes : imágenes referenciales o para un medio específico: imágenes fotográficas. Y puesto que existen muchas imágenes que no intentan describir, presentar o representar un referente y puesto que existen muchos elementos significativos comunes a varios medios de producción de imágenes, sería difícil por no decir imposible entender el “aire de tiempo” de una época si no pensamos *a priori* que la elección del referente no tiene nada que ver con el tipo de imagen que se

²¹² “Lo que se expresa”, J. Costa, *La fotografía, entre la sumisión y la subversión*. Op. Cit. pág 101.

²¹³ “Cómo se expresa.”, *Ibídem*.

está generando y que este “aire de tiempo” es algo más que los elementos que utilice un medio para la configuración de un cierto tipo de imágenes. Para entender el pensamiento de una época, incluso cuando se intenta entender desde un medio concreto, es necesario comparar sus producciones temporales con las producciones anteriores y posteriores realizadas con el mismo medio, así cómo con las producciones contemporáneas de otros medios. Como dirían los antropólogos a la hora de analizar hay que hacer un corte vertical y otro horizontal, uno sincrónico y otro diacrónico.

Particularmente opino que el análisis de la imagen fotográfica a través de sus capacidades referenciales o dentro de la filosofía que el propio medio produjo significa realizar un corte única y exclusivamente vertical.

- **Imagen digital y Postfotografía**

Yo me consideraba fotógrafa y cómo tal pensaba que existía la fotografía digital, pero ahora empiezo a pensar que su existencia no tiene ningún sentido. Creo que hablar de imagen digital si que lo tiene y hablar de postfotografía también lo tiene, pero que hablar de fotografía digital es cometer un error de base.

La imagen digital, como hemos visto, es producida y leída desde un punto de vista diferente a la imagen fotográfica, y contiene conceptos que la imagen fotográfica “tradicional” no contenía. Por esto, desde este punto de vista, creo que solamente se podría hablar del medio o la imagen fotográfica desde la era electrónica, es decir hacer una revisión de la historia de la fotografía desde el punto de vista de “la no referencialidad” o en el mejor de los casos hablar de la imagen fotográfica en la era electrónica.

El discurso de la *no referencialidad* ²¹⁴ no puede existir desde el

²¹⁴ Obviamente dicho término no ha sido utilizado con anterioridad, ya que la mayoría de los autores, como se ha explicado anteriormente, han analizado la fotografía sin separarla de su referente y aún en los casos en que no leían la referencialidad como mimesis no separaban la imagen fotográfica de la idea de representación, de la idea de imagen que pretende representar o presentar el objeto lumínico por el cual se formó. El término no referencial no sólo significa aquí: no analógico, no mimético o no automático, sino que además significa que el contenido de una imagen fotográfica no tiene por qué estar establecido por operaciones de referencia. Es decir que el fin último de la creación de una imagen fotográfica no tiene porque ser la presentación o la representación de un objeto, sino que puede llegar a ser la revisión, presentación, representación, crítica ... de un contenido

planteamiento modernista de la imagen fotográfica, no existe nadie que haya escrito sobre fotografía que se haya planteado si una fotografía podía llegar a ser “no referencial”, evidentemente porque la fotografía necesita de un referente luminoso para la formación de la imagen y ha sido precisamente esta necesidad lo que ha marcado todo el discurso modernista en relación a la imagen fotográfica. Todos aquellos que de una forma u otra defendieron la especificidad o la existencia de un lenguaje fotográfico, seguían dentro de las consignas de la imagen referencial; todos los que de una forma u otra defendían su mediación: seguían dentro del propio discurso del medio.

Todos ellos seguían conceptos de análisis modernistas establecidos al rededor de “la fotografía”.

Luego hablar de “no referencialidad” en la imagen fotográfica, no es otra cosa que cometer un error de lenguaje intencionado, no es otra cosa que tomarme una pequeña licencia expresiva, que me permite abolir todos los planteamientos conceptuales del modernismo que estaban adheridos a la imagen fotográfica.

Actualmente unos autores hablan de la imagen digital y la imagen analógica, otros de la fotografía objetiva y la subjetiva, otros de la fotografía directa y de la construida ...todos están de acuerdo en que estamos en la era electrónica, cibernética o en el fin de milenio. Y todos sienten de alguna forma que la fotografía ha muerto, sin plantearse qué es lo que ha muerto de la

cultural. Que mediante la representación de un determinado objeto (de un referente lumínico) se llegue a un mensaje que no sea ni el propio referente ni su mediación.

fotografía.

La fotografía no ha muerto, porque las imágenes no pueden morir y un medio sólo puede evolucionar, cambiar de estado o ser utilizado para otros fines. ¿no será que lo que ha muerto es la forma en que eran producidas y leídas y utilizadas las imágenes fotográficas?, ¿no será que por la aparición de imágenes que no necesiten un referente lumínico para su formación o por la difusión de imágenes en los que los referentes están descaradamente mediados, lo que se haya muerto es la forma de entender las imágenes fotográficas?

¿No será que las imágenes fotográficas ya no son leídas como representaciones o visiones del mundo, sino más bien como ficciones de otras realidades o construcciones de otros mundos?. ¿No será que lo que ha muerto de la fotografía es su capacidad para representar o presentar este mundo?. ¿Podré seguir siendo fotógrafa?

Construimos efectos que no proceden de una causa física. Descontextualizamos con un doble clic y contextualizamos simulacros. No existe ninguna verdad o todas las verdades son posibles. La verdad ya no es asociable a ninguna imagen. Empiezo a pensar que me estoy clonando en un ser virtual, me gustaría ser sólo aparentemente real, ser una simple imagen de mi realidad. ¿Soñaré formas nuevas?. Todo está ahí, todo existe de una forma u otra, sólo hay que pensarlo. ¿Me estoy abstrayendo o me estoy hiper-realizando?.

Mi actual experiencia de lo real es completamente virtual: mis amigos se comunican por *chat*: con personas que nunca han visto ni tocado, mi novio se convirtió en un ciborg y mis colegas se desesperan buscando su identidad

virtual.

Evidentemente lo virtual me propone otra experiencia de lo real, la experiencia cibernética, y de no ser por mi gran optimismo no podría salir de éste fin de milenio, de no ser por mi gran capacidad crítica pensaría que la tan debatida virtualidad no tiene ninguna virtud.

Siempre me he preguntado ¿que se había muerto de la fotografía? y ¿quién la había matado?

Ahora por lo menos tengo claro que analizar las imágenes fotográficas con la referencialidad sobre sus espaldas es analizar un cadáver. Ahora tengo claro que pensando sólo en el medio estaba más cerca de la muerte que de la vida y ahora también tengo claro que mis miedos a abordar una visión de la imagen fotográfica no referencial son más reales que virtuales.

Soy de la política de los que “porque sueño existo”. Por eso pienso unirme al grupo de la minoría, al de los que han argumentado que la fotografía ha usado los presupuestos de verdad para imponer sus ficciones y al de los que piensan que toda fotografía es una ficción que, como mucho se presenta como verdadera. Creo que todos hemos tenido alguna vez que falsear la realidad para sobrevivir en ella y por eso dudo que no hayan existido autores que trabajando con el medio fotográfico no pensarán en las imágenes como ficciones, no como presentaciones o representaciones.

Sí somos arquitectos de nuestra propia realidad. ¿Es que acaso no nos la podemos construir con ilusiones?. Si la construcción de nuestra realidad depende ahora más de la ficción que de la propia realidad ¿no podremos acaso

entender así toda la historia de la fotografía?

Si arte y artificio tienen la misma raíz semántica. ¿porqué no ha de depender la imagen establecida de la realidad del contexto en que se hayan difundido las imágenes fotográficas? y ¿porqué no ha de depender de los fines para los que han sido creadas las imágenes?. ¿Es que acaso fantasía y realidad no pueden ser dos conceptos que se han ido alternando en toda la historia de producción de imágenes?. ¿Es que acaso en la vida hay algo más que realidades y sueños?. Si tenemos que aprender a convivir con nuestras realidades o con nuestros sueños. ¿No será más positivo revisar la historia de la fotografía desde el pensamiento post-fotográfico que decidir que toda la historia de la fotografía ha sido referencial y así justificar su muerte?.

Probablemente la supuesta “objetividad” que proponían las imágenes fotográficas, y su supuesta “apariencia de realidad” ha venido dada por los modos de producción, lectura y usos que el pensamiento modernista dio a la mayoría de imágenes fotográficas. Pero la mayoría no es el todo, sino más bien la nada, es lo que nos dan hecho o pensado, es de lo que nunca aprendemos nada.

Creo que lo que ha muerto de la fotografía, es precisamente “la fotografía”, no es ni el medio fotográfico ni las imágenes fotográficas, es su forma de ser entendida o utilizada: porque los mitos y los monstruos no pueden morir, sólo crecer, evolucionar, sufrir mutaciones o reproducirse.

Capítulo 5

Antecedentes y bases sobre las que se ha construido el concepto de imagen fotográfica como imagen no referencial

Introducción:

Aunque parezca que la fotografía ha puesto su indudable fuerza representativa y su constatación de existencia al servicio de la realidad creo que esto no ha sido siempre así, que la imagen fotográfica ha servido muchas veces para crear una ilusión de realidad. Unas veces visualizando lo invisible, otras materializando lo inmaterial y otras modificando los fantasmas culturales.

La historia de la imagen como simulacro o como ficción tiene sus antecedentes en una historia de la fotografía, que aún existiendo como historia socio-cultural de la imagen, ha quedado olvidada por no pertenecer a la historia de la imagen dentro del mundo del arte.

Creo que la historia de la fotografía de la ficción, de la ilusión, del artificio o de la no representación de la realidad siempre ha existido en todos los ámbitos en los que se ha utilizado la imagen fotográfica, y me parece demasiado frívolo establecer categorías acerca de “la referencialidad” de la fotografía dentro de un macro sistema de comunicación. Quiero explicar con esto que me parece un error pensar que ciertas aplicaciones de la imagen fotográfica, como por ejemplo, la fotografía publicitaria, son aplicaciones “no referenciales”, al igual

que sería un error decir que todas las imágenes periodísticas son “referenciales”. Porque cualquiera de estos dos planteamientos volvería a caer en lo que ha caído toda la historia modernista de la fotografía, volvería a caer en hacer una historia fuera de los contextos culturales. Volvería a una catalogación binaria.

Si bien es cierto que las fotografías creadas con fines publicitarios nos ayudaron a liberarnos de la idea de veracidad que veníamos atribuyéndole a las imágenes fotográficas, lo que no lo es, es que todas las fotografías publicitarias no intenten presentar o representar su referente por encima de todo. Al igual que tampoco es cierto que todas las fotografías periodísticas intenten presentar un referente de la forma más objetiva o figurativa posible.

Creo que en cualquier sector que se utilice la fotografía como herramienta comunicativa lo que marca el grado de referencialidad de la imagen es la finalidad para lo que esta imagen sea producida, finalidad que suele estar determinada por su uso social o cultural. Es decir que el grado de referencialidad de una imagen fotográfica muchas veces viene marcado por los contextos culturales y va evolucionando según evolucionen ellos.

Quiero pensar que la historia de la imagen fotográfica está plagada de ejemplos que nos muestran que “realidad” y “ficción” son dos conceptos que se han ido alternando en la producción de imágenes con independencia del “género” al que las imágenes pertenecían, por esto pienso que lo que ha marcado “el grado de referencialidad” de una imagen fotográfica ha sido más el “estilo” que la especie, y que el estilo de una imagen nunca se ha podido conformar única y exclusivamente dentro del propio medio, que ha venido definido por sus usos y funciones.

5.1. Fotografía publicitaria

- **La fotografía publicitaria introducida a través de los *mass media*.**

La publicidad, como componente fundamental de la cultura visual de masas, nos puso la imagen ficticia al alcance de todos; si el mundo del arte tardó tiempo en aceptar el medio fotográfico como herramienta discursiva dejando las imágenes fotográficas fuera de sus mercados habituales, el mundo de la imagen publicitaria nunca negó el uso del medio fotográfico como herramienta útil para construir sus discursos. El mercado publicitario, al utilizar la imagen fotográfica con fines comunicativos, nunca se planteó la imagen fotográfica como imagen exclusivamente referencial ya que su finalidad no era nunca la construcción de la propia imagen sino la transmisión de un mensaje o de un contenido cultural; por esto mismo nunca tuvo prejuicios a la hora de eliminar la supuesta objetividad que las imágenes fotográficas tenían adheridas.

Fueron otros mercados y no el puramente artístico los que comenzaron a usar las imágenes fotográficas como referenciales o como no referenciales, como representaciones o presentaciones de un referente o cómo útiles para construir discursos.

“Ya en 1855 el retratista Disderi adelantaba las ventajas de la fotografía para aumentar la producción y facilitar la venta de productos. Esta reflexión introducía la fotografía dentro de la economía de mercado y dio comienzo a una nueva tipología fotográfica: la publicidad,

*aceptada desde un principio por la economía de libre mercado*²¹⁵

Las imágenes antiguamente relegadas al consumo de las clases altas, y gracias a la revolución industrial que trajo nuevos sistemas de producción y multiplicación de las mismas pasaron a poder ser vistas por todos y consumidas por la mayoría.

La aplastante imposición de la fotografía sobre el dibujo y la pintura como sistema de representación masificado ayudó a la consolidación de la creciente clase burguesa: gracias al retrato fotográfico la burguesía pudo crear su identidad individual y estabilizó el concepto de ciudadano moderno. La ciudad fue el lugar ideal para consolidar el medio fotográfico ya que éste era usado no sólo para crear la imagen de la burguesía sino también para apoyar la comercialización de los objetos que el nuevo el mercado industrial producía. Así la creación de imágenes fotográficas quedó integrada como una más de las fases del proceso de creación, producción y distribución de los productos industrializados. La utilización de imágenes fotográficas para presentar los productos bajaron los costes de difusión del producto y facilitaron las ventas.

“La introducción de la fotografía en el mundo de la publicidad fue un acierto desde el principio, pues creó la necesidad de emplear la fotografía para la presentación de los productos en el mercado. Lo que significó la salida en busca de los compradores anónimos. Como consecuencia de los procesos productivos, la fotografía misma se

²¹⁵ J.M. Susperregui. *Fundamentos de la fotografía*. Servicio editorial del País Vasco, Bilbao, 1988, pág 213

transformó en mercancía y tuvo que someterse a las reglas del mercado”
 216

Así la fotografía tuvo que especializarse según las exigencias de los diferentes mercados para los que trabajaba o con los que colaboraba, desligándose en muchos casos de sus propios compromisos como imagen en sí, para cumplir con las premisas impuestas por el uso que se le daba a la imagen, conformando de esta forma una serie de géneros que se adaptaban a unos fines concretos.

Desde entonces se generaron dos circuitos paralelos por los que podía moverse una imagen: el circuito de los *mass media*, donde las imágenes a disposición de todos eran consumidas a muy bajo precio, y en algunos casos, como es el caso de las imágenes publicitarias, gratuitamente, y el circuito del llamado mercado del “arte” que era relegado a unos pocos creadores y consumidores, y que mantenía tanto la estructura comercial como los planteamientos de generación y distribución de imágenes anteriores a la revolución industrial: la producción de obras únicas o tiradas muy breves, para poder seguir vendiendo imágenes a muy pocos consumidores con un coste muy alto.

Aunque el mercado publicitario me siga pareciendo el mercado política y económicamente más correcto para la creación, producción y distribución de las imágenes fotográficas y probablemente el mercado que mejor las ha hecho crecer y evolucionar, no puedo defender que todas las fotografías publicitarias hayan intentado e intenten alejarse de la mera presentación de su referente, pero

²¹⁶ *Ibidem*, pág 215.

si puedo defender que los presupuestos de los que parte el uso del medio en el campo publicitario han ayudado mucho a la liberación de la idea de representación que se tenía al leer una fotografía y que dichos presupuestos han ayudado a abolir el concepto de veracidad que venía unido a la imagen fotográfica.

- **La realidad construida: la preproducción y la postproducción.**

Una de las principales funciones que ha tenido que promocionar y desarrollar la fotografía publicitaria ha sido la de convertir los objetos producidos en serie en objetos únicos. Para ello ha tenido que elaborar todo un sistema de producción de imágenes cuya finalidad última era la de “estetizar” el objeto representado; debido a esto la fotografía publicitaria se ha definido siempre del lado de la imagen intencionada, de la imagen mediada, de la imagen construida, de la imagen simulada, de la imagen artificial, de la imagen ficticia o simplemente de la imagen sin prejuicios.

¿Cómo ha contribuido la fotografía publicitaria al cambio de *status* del medio fotográfico consiguiendo que en la mayoría de sus usos se abolieran los criterios de verdad, de objetividad, de representación?

“En fotografía publicitaria debido a que la significación es absolutamente intencionada, por ello : la pose, la escenografía, el atrezzo, la iluminación, la composición, el encuadre, el material fotográfico utilizado, y las manipulaciones posteriores o el retoque han de tener un valor connotativo para que puedan contribuir a comunicar con más claridad, para que nos hagan leer o nos sugieran un mensaje o concepto desde todos sus formantes.”²¹⁷.

Esta posición de la que se parte al producir una fotografía publicitaria en

²¹⁷ J. Costa , *El lenguaje fotográfico*, Op Cit, pág 54.

la que se tiene que pensar, elegir y controlar cada uno de los elementos que forman la imagen, sitúa a imagen publicitaria en el estatuto de imágenes construidas, y la aleja de las instantáneas.

Muy diferente parecería a priori, bajo esta premisa, la naturaleza de la imagen documental que sirve para constatar acontecimientos, en el campo de la imagen documental parece existir la idea de que las cosas han ocurrido porque alguien las ha fotografiado, parece ser que todo lo que no se ha fotografiado dejó de existir, y que las cosas, los acontecimientos o las personas eran como aparecen en las imágenes. Debido a que este tipo de imagen fotográfica, en la mayoría de los casos, se utiliza para documentar se tiene que partir de la premisa contraria, es decir, de la idea de medio fotográfico como máquina que genera las imágenes sin intervención, se tiene que seguir con la idea de referente encontrado y con la de fotografía no manipulada porque todos estos criterios a la hora de construir la imagen son los que marcan la diferencia entre la objetividad o subjetividad de la imagen y el contexto donde este tipo de imágenes consagran su carácter de verdaderas o de ficticias.

Así, la fotografía publicitaria mediante la preproducción y la postproducción de la imagen se sitúa en el lado de la imagen manipulada, construida, o mediada, se sitúa más cerca de la ficción, el artificio o el simulacro que la imagen documental porque con sus intervenciones en *el antes* ²¹⁸ cómo aquellas *del después* ²¹⁹ se contradicen con los clásicos principios de la fotografía documental: la instantaneidad de la imagen fotográfica y el

²¹⁸ L. Castelo, Op. Cit., lo que yo llamo la preproducción de una fotografía.

²¹⁹ L. Castelo, Op.Cit., lo que yo llamo la postproducción de una fotografía

automatismo del medio. La publicidad ha contribuido con la preproducción y la postproducción a potenciar la utilización del medio fotográfico como herramienta discursiva y no como máquina capaz de generar imágenes.

Parafraseando a Susperregui (1988) : el modelo opuesto a la fotografía publicitaria es la fotografía de prensa, ya que el proceso de elaboración de la imagen en uno y en otro caso difieren totalmente. Cuando un reportero capta una imagen se encuentra en una situación irrepetible ..., en la publicidad el fotógrafo recurre al montaje de una composición previa calculada y puede ejercer un control absoluto sobre lo que está fotografiando. El reto de la fotografía publicitaria es, precisamente, dar forma a esa composición ideal imaginada previamente.

Contrariamente a las imágenes fotográficas en las que su valor reside en la singularidad o irrepetibilidad del referente como acto representativo se encuentran todas aquellas fotografías que centran el valor de la imagen en cómo hacer aparecer único, irrepetible o singular un objeto, un sujeto, o un acontecimiento. Por esto no se puede generalizar a la hora de hablar de fotografía publicitaria ni de fotoperiodismo porque creo que en los dos géneros han existido las dos posiciones aunque claramente la imagen fotográfica con fines publicitarios parta con la ventaja de tener que estetizar su referente, tener que hacer único mediante su imagen un producto seriado y repetido hasta el infinito. El referente no suele ser un desconocido y por eso se usan todas las posibilidades que el proceso puede utilizar con el fin de construir una imagen singular del mismo.

Esta premisa que parece tan simple es la que nos empuja hacia un modo diferente de producir y analizar imágenes, lo importante ya no es el producto,

no es una mera constatación de que ese producto existe, sino cómo éste es representado. “Existe en el discurso publicitario una doble dirección : informativa respecto al producto que se promociona, (...) y expresiva respecto a los receptores” ²²⁰. Para cumplir cualquiera de estas funciones la fotografía publicitaria ha de actuar como “dignificadora” del producto, saltándose los límites de la descripción para convertirse ella misma en un símbolo. La imagen de marca es más importante que el producto y la imagen fotográfica que su referente.

Podríamos hablar en términos generales de fotografía publicitaria como aquella que tiende a “estetizar” el referente. Como aquella en la que predomina el mensaje estético o emocional y sus acentos expresivos sobre el mensaje literal. Como aquella en la que “el cómo se dice deviene tan importante cómo el que se dice”. ²²¹

Hay que apuntar que actualmente esta tendencia a estetizar el mundo no es única y exclusivamente una actitud publicitaria, hoy no sólo encontramos la estetización en imágenes generadas en dicho sector sino más bien podríamos decir que se nos aparece como un fenómeno universal que parece importado con la invasión de los medios de comunicación de masas. Como explica Daniel de Giudice(1992) “Se está haciendo invisible todo lo desagradable... lo desagradable está desapareciendo de nuestra percepción debido a la gran calidad

²²⁰ González Marín. “Lenguaje Publicitario”. *Diccionario de la Comunicación*, Op Cit. págs 841-853.

²²¹ Costa, *La fotografía entre la sumisión y la subversión*, Op Cit. pág 94.

técnica de las imágenes realizadas para demostrárnoslo”²²².

Esta actitud que inicia a calar en los medios informativos que usan la imagen fotográfica como documento nunca ha faltado en la práctica publicitaria. Embellecer el mundo a través del uso de los media, ha sido desde el inicio de la utilización de las imágenes fotográficas con fines publicitarios una práctica común, que ha ido calando hasta extenderse en otros ámbitos de producción e utilización de imágenes fotográficas.

Esta capacidad embellecedora y por tanto positiva a la hora de mostrar el mundo es lo que me parece más significativo de la imagen fotográfica publicitaria, tanto si lo hace de una forma “realista” como si lo hace de una forma “ilustrativa”, raramente la publicidad intenta enseñarnos la *brutalidad*²²³ de las cosas, y aunque a veces tenga que mentir es un tipo de fotografía esencialmente “happy”.

Debido a que su principal misión es crear un buen contacto entre el productor y el comprador, el tono publicitario siempre está marcado por valores positivos directos o por sentimientos de culpabilidad que nos conducen a un replanteamiento moral, que al final acaba siendo positivo, es esto lo que justifica todos los esfuerzos por desarrollar y conseguir un método que pueda colaborar a construir imágenes que nos resulten atractivas.

Como decía McLuhan: “La publicidad siempre anuncia buenas noticias”

²²² “Cómo narrar lo invisible”. *Revista Archipiélago*, Cuadernos de Crítica de la Cultura, Nº 10-11, Madrid, 1992. Pág 131.

²²³ En Italiano “brutto” se traduce por “feo”. ¿Ironía del lenguaje o ironía cultural?.

- **Referencialidad sin verdad: La fotografía publicitaria de producto.**

Esta “felicidad” que envuelve a la fotografía publicitaria ha sido a menudo confundida con la capacidad descriptiva de la misma, ya que la mayoría de autores que han escrito algo sobre fotografía publicitaria se centran en resaltar sus cualidades perfeccionistas ligadas a la simple descripción del referente, la idea generalizada que se tiene de la fotografía publicitaria es que “Es un teatro realista cuya moral es siempre optimista” ²²⁴

Difiero parcialmente con esta idea ya que considero que existen dos tipos de fotografía publicitaria con finalidades, construcción y concepción bastante diferentes: si una de ellas se atiene perfectamente a la definición expresada por Lagneau, la otra sólo comparte con ésta la idea de teatro y la de optimismo pero no la de realismo. Ya que si bien es cierto que existen ciertas imágenes publicitarias que se dedican a cubrir una función puramente descriptiva, también lo es, que las fotografías publicitarias a menudo se utilizan para exponer o ilustrar una idea literaria. Por esto no siempre han de tener como referente el producto anunciado, y aún en los casos que el objeto fotografiado es el referente mismo de la imagen es posible que la finalidad de la imagen no sea sólo la de su representación; en estos casos el referente funciona únicamente cómo referente lumínico.

²²⁴ Gerard Lagneau. “El compromiso publicitario”. *Clic! El sonido de la muerte*. Op. Cit. Pág 112.

Otro leído autor como es Fontcuberta (1996) dirige su concepción hacia el mismo sentido: “La fotografía publicitaria mediante el retoque y la puesta en escena artificial incita al deseo y fomenta un grado de perfección que no se da en la realidad”²²⁵

Este grado de perfección del que habla Fontcuberta es una de las principales características de lo que yo llamaré de ahora en adelante fotografía de producto, la que presenta el producto de forma optimista pero no sale de la representación del mismo.

A mi entender existen dos tipos de fotografías publicitarias, dos modos de contar un referente. De un lado estarían la fotografía de producto que fundamentalmente intenta ser mostrativa, presentativa o representativa, y por tanto mantiene una analogía evidente entre el referente y la imagen debido a que su finalidad es principalmente descriptiva; podríamos decir que es la fotografía documental dentro del campo publicitario. Y en el otro extremo estaría lo que llamaré fotografía redaccional que no tiene como fin último describir y por esto no tienen porqué mantener una analogía evidente con su referente; en ésta el referente lumínico puede no corresponder con el producto publicitario. Su finalidad nunca es presentar o mostrar un producto sino más bien sugerir una serie de valores asociados al consumo del producto.

Así las fotografías de producto se colocan del lado de la simulación, de una simulación de la realidad que a veces tiene más apariencia de realidad que la realidad misma por su grado de perfección, están del lado de la ficción aunque

²²⁵ *El beso de Judas*. Op. Cit. pág 78.

no salgan de la representación de su referente.

Pienso que la mayoría de los autores están equivocados calificando todas las imágenes publicitarias con estos criterios con la idea de que “la publicidad con sus imágenes persuasivas ora más realistas que la realidad ... ora más fantásticas que lo real, ora más ideales que lo real, siempre mostrativa, siempre representativa, está sujeta a la servidumbre de la analogía”²²⁶. Pienso que se equivocan porque se olvidan de cómo funciona el mercado publicitario, en éste existen diferentes medios en los que se puede publicitar un producto de forma indirecta : se olvidan de toda la fotografía editorial que a menudo ilustra artículos o ideas en revistas especializadas y de toda la publicidad de marca en la que el producto es tan conocido que no es necesario mostrarlo, pero sí es necesario hacer que se asocien formas de vida, modelos, o imágenes a él.

Luego la idea de Costa como la del resto de los autores, encajaría perfectamente con la definición de fotografía de producto, puntualizándole a Costa que la fotografía de producto no sólo está sujeta a la servidumbre de la analogía sino que todavía más fuerte es su ligadura a la perfección, a un ideal de belleza *estandar* y a una irremediable obligación de mostrar “el referente ideal” que no por ello verdadero.

¿Quién no se encuentra a diario con la falsedad de la fotografía de producto?.

¿Quién se atreve a negar esa *microfrustración* sentida al abrir una caja de congelado; la pizza que sólo tiene dos aceitunas negras, la menestra con más

²²⁶ Costa, *La fotografía entre la sumisión y subversión*, Op. Cit. pág 133.

coliflor que judías verdes, el reducido grosor de la tarta al *wisky* o los desaparecidos trozos de jamón de las croquetas?

Si alguno de ustedes todavía cree que la fotografía publicitaria de producto por mantener analogía con su referente no miente, espero tenga el valor de ir a explicárselo en la cola de un supermercado a media docena de amas de casa. Porque una cosa es mantener analogía y otra muy diferente mentir; la fotografía de producto no está sujeta, como apunta Costa, a la analogía sino más bien a la servidumbre de la mentira perfecta. Mentir necesariamente bien significa en éste caso usar unas determinadas herramientas de trabajo de una determinada forma y mantenerse en continuo proceso evolutivo, ya que el concepto de “apariencia de realidad” o *análogon* con el referente, o si somos más perfeccionistas de la “buena mentira” cambia con la aparición de elementos técnicos nuevos que son los que nos ayudan a generar dichas representaciones.

Preguntemosnos, por ejemplo, si alguna empresa de congelados pondría en su *packaging* la fotografía del contenido de la bolsa representada en blanco y negro.

Supongo que todos coincidiremos en que esto no es muy factible, luego parece ser que actualmente la premisa color, está ligada a la premisa analogía en la representación del referente. Algo tan sencillo como es el uso del color, de un tipo de color, supone que leamos hoy una imagen como más análoga al real que otra producida en blanco y negro.

Si alrededor de 1930 escuchásemos a Weston o a cualquier componente del *grupo f64* sabríamos que para ellos la fotografía “que expresa la sustancia y

la quinta esencia de la cosa misma, ya sea acero pulido o carne palpitante” es aquella que está nítidamente enfocada, reproducida en papel brillante blanco y negro y montada sobre una superficie blanca.

¿Que fotografía con éstas características se nos muestra hoy con la intención de no eludir la realidad?. Para f 64 la que no cumpla estas características eludirá la realidad y será por ello impura.

¿Podemos seguir manteniendo que una fotografía análoga al real es aquella en blanco y negro? y ¿en papel brillante? y ¿montada sobre una superficie blanca? y ¿Estamos más habituados a ver imágenes fotográficamente nítidas o a ver tramas y *pixels*?

Seguramente ya no son “puros” los que no trabajan con las directrices del grupo f64, sino más bien los que no lo hacen, al menos si su meta es no eludir la realidad.

Desde que en 1932 Vogue publica la primera fotografía en color realizada por Bruehl en colaboración con Fernand Bourges, no sólo “queda demostrado que el color se vende”²²⁷ sino que se comienza a forjar un nuevo ideal de la representación del mundo, la representación “con apariencia de real” del mundo es en colores.

Si el primer procedimiento para conseguir una fotografía en color había sido descubierto en 1891 por Gabriel Lippmann, y posteriormente en 1893

²²⁷ Jean Claude Legmany y André Rouillé, *Historia de la Fotografía*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, pág 159.

Ducos du Haron describiera otro procedimiento que realizarían y comercializarían en 1907 los hermanos Lumiere. ¿Por qué es entonces y no con anterioridad, cuando las fotografías del mundo comienzan a ser en color?.

Sencillamente, porque en este momento (1932) Fernand Bourges ideó un método para obtener diapositivas que se adaptaba a las exigencias de los fotograbadores.

Resulta cuanto menos asombroso pararse a pensar que es en 1936, y no antes, cuando se presenta la película en color Kodachrome de 35mm, que como todos saben da paso a la masiva utilización del color. Tres años más tarde de que los medios puedan publicar sin demasiados problemas fotografías (publicitarias) en color, éste comienza a ser leído y utilizado como la forma estandarizada de representar la realidad.

Con este breve toque de color en medio de tanto *nero sull bianco* , sólo intento seguir siendo la pesadilla que aparentaba, recordándoles que el grado de *figuración e iconicidad* ²²⁸ de una imagen es una premisa meramente temporal y como tal evoluciona con los medios de representación y en el entorno social, es su aplicación la que los hace evolucionar y el conjunto de todo esto lo que conforma la idea de apariencia real.

Luego a lo que llamo fotografía de producto es a aquella que en un determinado momento histórico, social y cultural encaja con los cánones preestablecidos de representación de la forma más descriptiva y analógica posible según los medios usados en el momento. Aquella que encaja con los

²²⁸ Santos Zunzunegui, *Pensar la Imagen*, Cátedra, Madrid, 1992, pág 22.

cánones entendidos en un determinado momento como los idóneos para describir el referente de la forma más común posible, pero que en ningún caso serán estables.

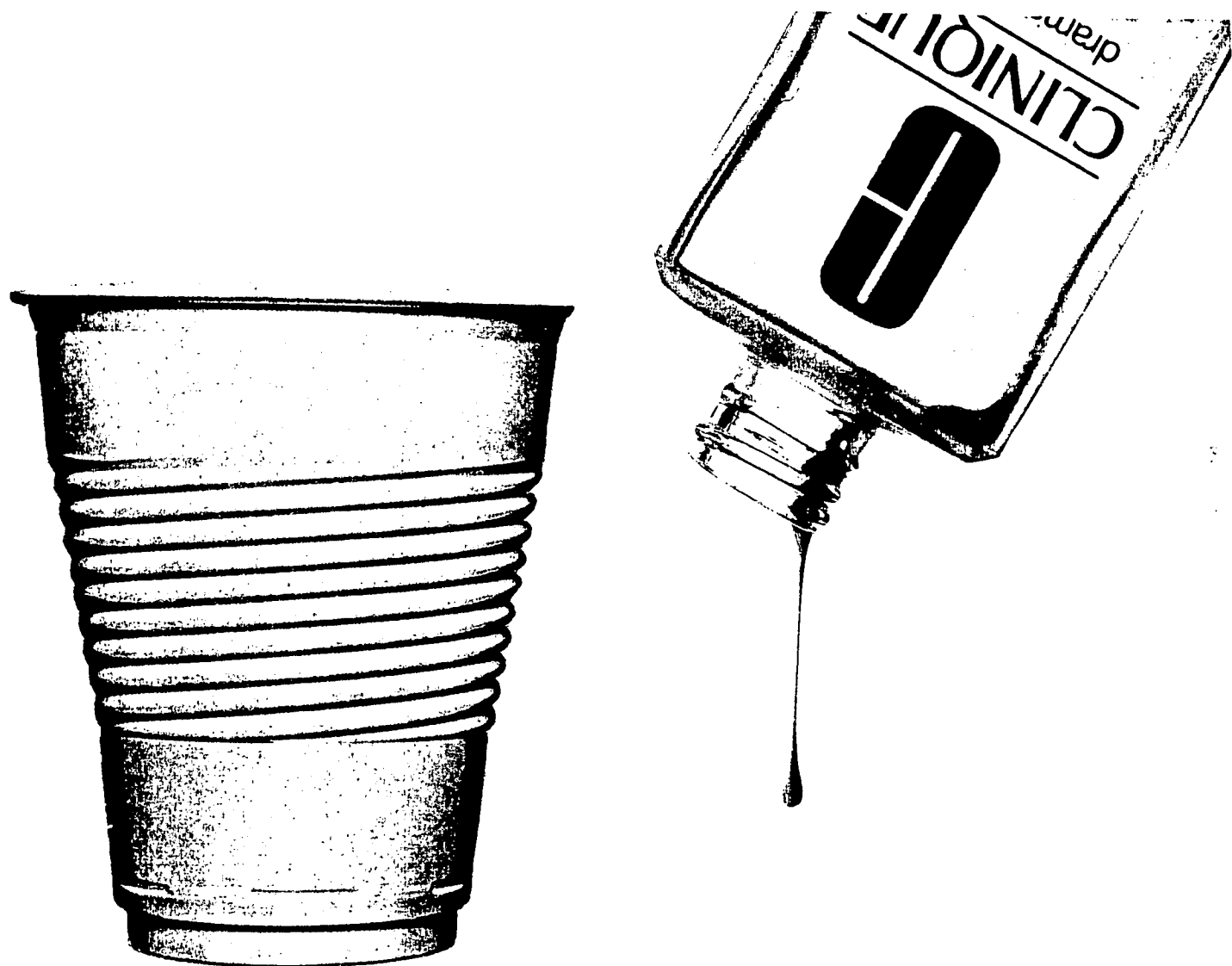
Siguiendo ésta idea no se puede hacer una definición estática de lo que sería la fotografía de producto en base al medio utilizado para la formación de la imagen, no se pueden definir las normas y los ruidos de lo que sería la fotografía de producto, sino más bien se podría analizar como el concepto de apariencia de realidad asociado con determinadas técnicas, finalidades y usos de las imágenes fotográficas que han cambiado con el tiempo.

Pero a pesar de esto hay una serie de nociones que siempre han estado y estarán asociadas a la fotografía de producto y que son las que la diferencian de la fotografía redaccional o ilustrativa:

Es una fotografía puramente referencial, donde es absolutamente necesario utilizar criterios de mimesis para establecer las relaciones entre el objeto fotografiado y su imagen, es aquella que en un determinado momento histórico, social, cultural, político y económico encaja con los cánones preestablecidos de uso del medio para representar de la forma más descriptiva posible un referente y además de atenerse a estas las reglas de analogía se tiene que atener a las de claridad y perfección. Lo cual exige un conocimiento muy alto de la adecuada y actualizada utilización del medio.

“Un componente importante en el mecanismo publicitario es el medio o la técnica a utilizar. En todo proyecto publicista cuando se ha perfilado el modelo ya se conoce el publico sobre el cual incidir en la campaña. El siguiente paso es la elección del medio más adecuado, lo que exige un

conocimiento profundo sobre el lenguaje expresivo de esa técnica para hacer los ajustes necesarios a la capacidad expresiva del medio seleccionado. Esto significa que una idea puede ser compatible o disipar con una técnica.”²²⁹



Fotografías de producto

²²⁹J.M. Susperregui. *Fundamentos de la fotografía*. Servicio editorial del País Vasco, Bilbao, 1988. pág 305.

Tanto en la fotografía de producto o de la redaccional lo que marcan las limitaciones, acotaciones o formas de uso del medio es la finalidad para la que se produce la imagen fotográfica; si su finalidad es documentar, registrar o presentar la imagen se construye de una manera determinada, cercana a los esquemas de analogía de los lectores, y si su finalidad es sugerir la imagen será producida mediante otros usos del medio y con esquemas que aluden a conceptos fuera de la representación del referente. Por este valor connotativo que tiene la fotografía publicitaria y que además ha de potenciar es por lo que no puede ser única y exclusivamente referencial, es por lo que ha de creer en el medio como potenciador de significados.

“La fotografía publicitaria está presionada por la originalidad,... La estimación de la fotografía publicitaria debe tener presente dos supuestos conjuntamente: por un lado la limitación creativa que supone la funcionalidad de la publicidad, pero, por otro lado, también la exigencia de originalidad para que esa funcionalidad se pueda imponer”

230

²³⁰ Ibídem, pág 306.

- **El discurso y las tendencias tecnológicas: la fotografía ilustrativa**

“ Para la publicidad el campo objetivo de la realidad no ofrece apenas interés, por lo que recrea un universo de sentidos artificiales, valorativos y laudatorios gracias al desarrollo de un lenguaje específico, entendido como una potencialidad de creación de significados y usos no tanto de los objetos como de los propios discursos publicitarios ” ²³¹

Para conseguir aportar significación al discurso publicitario la fotografía publicitaria se basa en el uso del medio sin escrúpulos, y esta falta de prejuicios es lo que la ha llevado siempre a usar rápidamente tanto las tecnologías que iban floreciendo como a recuperar las que estaban en desuso.

“Los recursos de la fotografía publicitaria solamente están limitados por la imaginación y el reto de la misma es dar forma a la composición ideal imaginada ” ²³²

Como hemos visto todas las fotografías producidas con fines publicitarios están bastante liberadas del concepto de verdad que se presuponía en la imagen fotográfica, pero no todas están creadas con el fin de crear otros discursos que no sea la presentación o representación de un referente, pensarlo es ser ingenuo,

²³¹ J.A. González Marín, *Diccionario de la Comunicación*, Op. Cit. pág 842.

²³² Susperregui. Op. Cit. pág 306

es no creer que actualmente la mayor parte del trabajo fotográfico que existe en el mercado publicitario es un trabajo puramente “alimenticio”, casi automático, muy cerca de la objetividad y puramente referencial.

En el otro extremo tendríamos lo que yo llamo fotografía ilustrativa, redaccional o de marca: ilustrativa porque sirve para apoyar una idea fuera de la representación del objeto fotografiado, fuera de la mera presentación del referente; editorial porque generalmente es el mercado editorial el que más ha usado este tipo de imagen para apoyar artículos y de marca porque lo que hace no es presentar un producto sino crear la imagen de una determinada marca.

Por encima de todo la fotografía ilustrativa intenta saltarse los cánones de producción de imágenes analógicas que existen en un momento determinado, no es *expresión de la sustancia*²³³ sino más bien del atributo; no sirve para publicitar un nuevo producto en el mercado, y nunca la encontramos en los catálogos de productos ni en los folletos de los supermercados.

Estas imágenes fotográficas son fundamentalmente connotadas, “difuminan el objeto ante la manifestación más o menos triunfal del valor que se les asocia, lejos de remitir al objeto (imagen centrípeta) evoca a otro (imagen

²³³ Peinou, *Semiótica de la publicidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág 174, hace una definición sobre un cierto tipo de publicidad que me parece que encaja perfectamente con el concepto de fotografía de producto que he definido, explica la publicidad de la denotación como aquella que responde al régimen de exposición de un objeto: *Este ocupa masivamente el espacio, en una representación estrictamente analógica. Estamos aquí en la expresión de la sustancia (y por tanto sustantivo), y no en el atributo (o de calificativo), en la imposición de nombres y no de caracteres: en el espacio elemental de la mimesis.*

centrífuga), es un fermento de la connotación psíquica buscada.”²³⁴

Podemos definir las fotografías de producto como aquellas que mantienen un grado de “figuración, de iconicidad y de normalización altos y de complejidad bajo”²³⁵, ya que son creadas con la finalidad de hacer que el referente sea legible con facilidad, primando la carga referencial frente a la propia imagen, y para ello utilizan el medio fotográfico de la forma más estandarizada posible en el momento de su creación y difusión. Podríamos definir la fotografía ilustrativa en el otro extremo: con un grado de complejidad alto y de normalización, figuración e iconicidad bajos. Suele usar el medio muy libremente, debido a que normalmente está muy marcada por las tendencias tecnológicas. Por ejemplo la campaña Chanel de 1987, utilizaba imágenes fotográficas de sus accesorios re-fotografiadas a través de una pantalla de ordenador, integrando el medio para hacerlo participe de la imagen de marca. Como dice J.Costa “ la marca es ya mucho más que el signo material fijado sobre un soporte duradero: es un emblema mítico que se desdobra en la proliferación de soportes tecnológicos de la comunicación”²³⁶

²³⁴Peinou, *Ibíd*em, pág 178

²³⁵ Zunzunegui, *Pensar la Imagen*, Op. cit. pág 22, en su análisis de características de la imagen expone que estas están formadas por: 1 Grado de figuración: entendido éste como la idea de representación de objetos o seres conocidos. 2 Grado de iconicidad: hace referencia a la calidad de la identidad de la representación con el objeto representado, como opuesto al grado de abstracción. 3 Grado de complejidad: depende del número de elementos que la conforman y las competencias del espectador, depende de él la dimensión estética 4- Grado de normalización: en el que está implícito la difusión masiva de esta.

²³⁶ J. Costa, *Imagen global*, Ceac, Barcelona, 1987, pág 37.

La prueba más clara que he encontrado para explicar el concepto de tendencia tecnológica ha sido la revisión de las revistas de moda y tendencias más innovadoras: Vogue italiano, Vogue Americano, Wall Paper, Ray Gun, Harpers Baazar... o la revista española Neo 2.

Podríamos en cada época, años 50, 60, 70, 80... encontrar una infinidad de imágenes fotográficas que están realizadas usando las mismas técnicas.

Para poner un ejemplo actual mostraré unas cuántas imágenes de fotógrafos, directores de arte, y campañas publicitarias que aparecen en un único número de una misma publicación: Vogue Italiano de febrero del 2000.



1. Publicidad de Forma, Fotografo Stefano Di Cicco.



Moltiplicazione di sé.

Caractère moltiplica
immagini, stili, caratteri
di una personalità unica.
Quella di ogni donna.

2. Publicidad de Caractère, Fotógrafo Holger Eckstein.



3. Publicidad de Paola Frani, Fotógrafos Stefano Ferroni & Stefano Rossi

¿Será el clon una tendencia tecnológica?



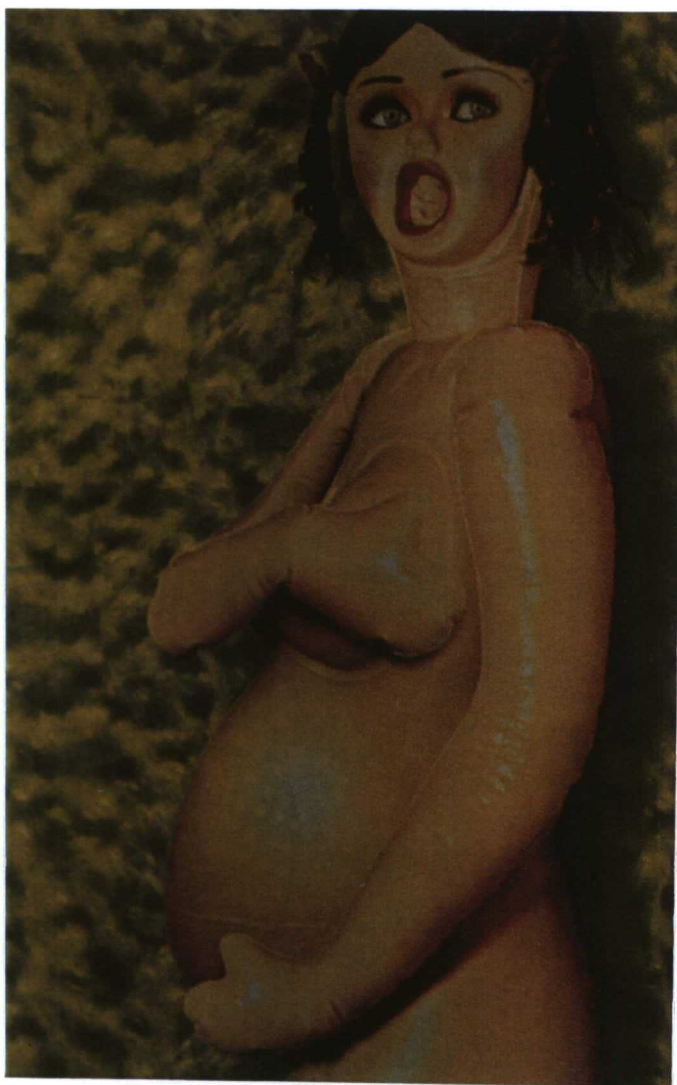
Publicidad de Mandarina Duck, Marie Claire, Octubre 1998.

La publicidad no sólo establece las tendencias tecnológicas sino que además siempre ha tendido a romper las clasificaciones formales establecidas como géneros fotográficos que se asociaban a un determinado canal y contexto en que las imágenes eran difundidas o a los géneros formales tradicionalmente establecidos por otros medios. El uso de géneros fotográficos que no eran específicos de la publicidad: por ejemplo el álbum familiar, el fotoperiodismo, la ciencia...y el de estéticas generados en otros medios como el cine negro, las películas de serie B... son prácticas publicitariamente comunes.



Campaña de Mandarina Duck, inspirada en el cine negro, Marie Claire, Agosto de 1999.

La fotografía ilustrativa ha ido cerrando las puertas de la imagen como materia mediante la creación de géneros híbridos. El uso de textos visuales que han sido generados dentro de espacios discursivos muy variados es lo que le ha hecho ir abriendo las puertas de la imagen como contenido. La fotografía redaccional, ilustrativa o de marca ha sido la primera en usar las imágenes fotográficas como textos visuales capaces de crear discursos.



Publicidad de Frannys, Fotógrafo Michael Corridore y Director de arte: Danny Devlig, 1996-97

Pensemos por ejemplo en esta imagen de la campaña de Frannys: programa de retoque electrónico, en la que nos sobrecoge, no precisamente su retoque digital, sino más bien la revisión de conceptos sociales y culturales que nos plantea.

Este tipo de fotografía publicitaria que está dedicada a ilustrar una idea, a crear una imagen o a conformar un estilo más que a mostrar un producto hasta hace bien poco estaba relegada a las editoriales de publicaciones temporales como son por ejemplo las revistas de moda. En éstas más que dar a conocer un producto se tenía que mantener una imagen editorial por lo que no necesitaban ser referenciales, pero sí construir su imagen. Pero actualmente la publicidad en general tiende a crear más imagen de marca que a mostrar los productos que vende, con lo que las agencias publicitarias comienzan a utilizar y demandar este tipo de imagen: fotografías no referenciales.

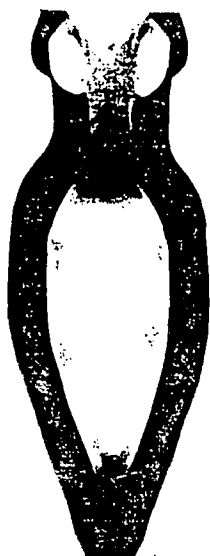
En estas imágenes no prima el referente, ya que puede verse con poca claridad, dejarse intuir o hasta en algunos casos ser un “referente virtual” en el sentido de que toda la imagen esté construida en torno a un producto y sus características y que dicho producto no esté en la imagen. Este tipo de imagen fotográfica no centra su valor en la analogía de la imagen con el referente y por ello no tiene que usar el medio según los cánones “icónicos” establecidos para ello. Trata más de ilustrar una idea acerca del producto, incitar al consumo o identificarse con el consumidor que mostrar un producto.

Con la fotografía ilustrativa, referencial o de marca queda abolida la idea de que una imagen fotográfica es la representación de un referente puesto que éste puede no primar en la imagen o simplemente no existir físicamente, en el sentido de que a lo que hace referencia la imagen (un producto) no aparece en ella.

Por esto creo que si el mundo del arte ha sido capaz de revisar discursos políticos, sociales, económicos, culturales... valiéndose del medio fotográfico, esto solamente ha sido posible gracias a que en otras disciplinas era una práctica común. La publicidad desde principios de siglo no sólo usó las imágenes

fotográficas para vender productos, sino que además introdujo todas las tendencias tecnológicas en sus imágenes.

Prueba de ello son las maravillosas imágenes del fotógrafo publicitario Blumendfield que muestran una amplia gama de mediaciones tecnológicas, todas ellas realizadas desde 1930 hasta 1970 y que son de una actualidad formal sorprendente.





271





La publicidad desde que apareció utilizó referentes que nada tenían que ver con el producto que estaban vendiendo.



Fotografía de Massana, Una de las prácticas más comunes realizadas en publicidad es el uso de una determinada imagen de mujer usada para vender cualquier producto, en este caso se ve claramente cómo la misma imagen vende dos productos diferentes.

La publicidad desde sus comienzos contrató a autores para crear una imagen de marca.



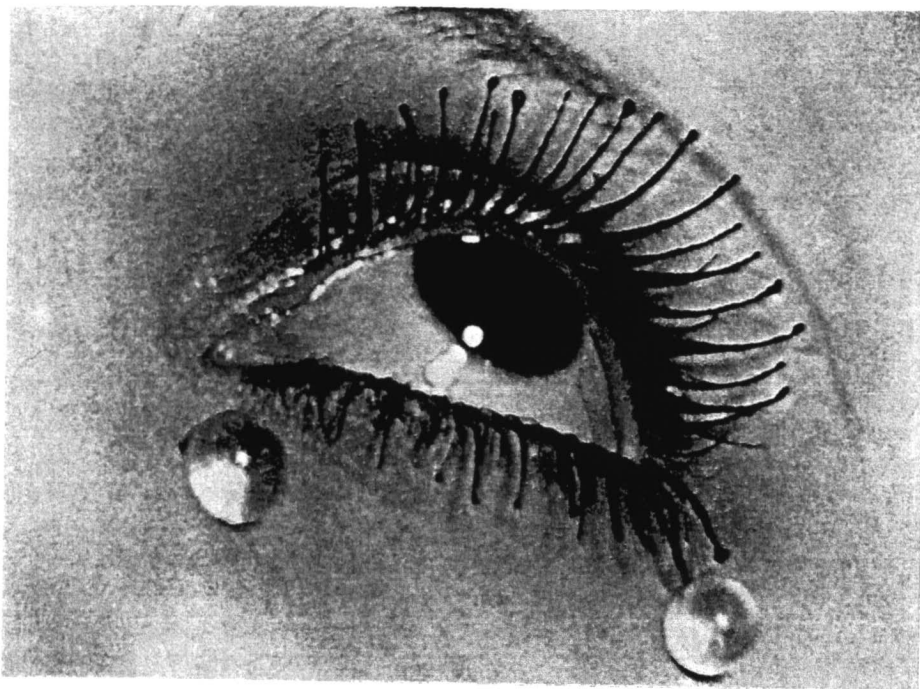
1. Publicidad para Elizabeth Arden, Adolphe Meyer, 1933.

2. Publicidad, Horst, 1946.

Si es cierto todo esto también lo es que en muchos casos ha ocurrido lo contrario, que la publicidad se ha servido tanto de fotógrafos como de fotografías consagrados para vender sus productos. Y que muchas de las imágenes fotográficas que la publicidad nos presenta son copias de imágenes fotográficas que todos tenemos grabadas en el subconsciente.

¿Quién no tiene grabada la imagen de Marilyn, desnuda, tumbada sobre un fondo rojo de seda, con un brazo por detrás de la cabeza?

¿Quién no tiene ésta imagen de Man Ray grabada en la cabeza?



Esto, los publicistas lo saben muy bien; para confirmarlo no hay más que ojear el video Sex de Madonna, totalmente inspirado en Man Ray, o la campaña publicitaria del whisky J.B, que en su mayoría está integrada por copias más o menos exactas de fotografías clásicos, por no hablar de la última campaña de Beaffeter y el asombroso parecido a una fotografía de Lachapelle, aparecida tres años antes en Vanity Fair, o de la campaña de helados Tartuffi que el pasado verano (1999) nos encontrábamos al salir de casa, que parecía más una obra de Aziz & Cucher que una invitación al consumo.

¿Qué se supone que es todo esto?

Una recuperación de modelos, una asentación de apariencias, apariencias que actualmente son mas heredadas de la historia de la imagen fotográfica que de otras historias.

La colaboración ha existido en las dos direcciones, y por tanto el medio fotográfico ha sido admitido como medio no referencial gracias a su uso publicitario porque la publicidad desde sus orígenes lo usó para generar otros discursos ajenos al propio discurso del medio. Y esta es la clave de la actual introducción de la imagen y el medio fotográfico en el mundo del arte.

5.2. Cambios en los conceptos de género y estilo

- **Apariencia tecnológica y realidad: una cuestión de estilo, género y referente.**

Bajo todas las concepciones de imagen late un conjunto de procedimientos, técnicas y tradiciones que están acorde con los medios generados en cada momento socio-cultural. La imagen no es universal y tampoco estática, creo que una imagen que hoy nos pueda parecer estética, innovadora, o revolucionaria en sus planteamientos, quizás dentro de unos años probablemente nos parezca de lo más común o incluso puede que nos horrorice. Por esto creo que las imágenes deben de ser analizadas dentro de su entorno cultural teniendo en cuenta el uso que en ese momento histórico se estaba haciendo de los sistemas de producción.

Creo también que lo que configura el carácter de las imágenes tipo en cada disciplina es una mezcla entre el uso de la tecnología y los supuestos de apariencia que la finalidad impone. Debido a la utilización de nuevos medios se llega a ciertas convenciones perceptivas y, a medida que van naciendo herramientas de trabajo nuevas, vamos cambiando la imagen de la realidad dándole una apariencia u otra haciendo cada vez más borrosos los límites de lo posible.

Hoy nuestra raquílica mentalidad modernista todavía cree que las cosas que se pueden percibir existen, por eso intentamos mutarnos en máquinas: en seres fabricados con una inteligencia superdotada y una apariencia perfecta.

¿A qué mujer no le gustaría tener la piel de una modelo super-maquillada, iluminada frontalmente con luz difusa, un poco sobreexpuesta y revelada mediante un proceso cruzado de color?. Siempre que fotografio a una mujer así se ve bien, se ve guapa, se ve joven, sin arrugas y con la piel perfecta, se ve con el rostro vendido por las revistas femeninas. Después de ver tantas imágenes así, una desearía no tener ni un poro en la piel, saturarse dos tonos el color de ojos y tres el de labios, hacerse cuatro *ligftings* y acabar siendo su ideal de imagen: un objeto.



¿Nos han modificado nuestras imágenes?. Sí, pero por no pensar en ellas: por creernoslas, por darles licencias o simplemente por que el sistema se ha dedicado sistemáticamente a bajarnos la autoestima.

Si la forma técnica en que es producida una imagen puede llegar a modificar nuestra apariencia, modificando con ello nuestra propia realidad, tendremos al menos que plantearnos si las convenciones tecnológicas han modificado los referentes, si al final las posibilidades tecnológicas han sido las que han acabado seleccionando a los propios referentes de las imágenes y no el referente el que ha elegido al medio. Tendríamos que plantearnos si lo que se puede o no se puede fotografiar no está determinado por la herencia cultural, sino que, a menudo, ha sido determinada por el propio medio.

*“ La fotografía que siempre está orientada al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, destinada a solemnizar lo solemne y a sacralizar lo sagrado, ignora la ambición de promover a la categoría de “fotografía” a todo lo que no se define objetivamente (es decir socialmente) como “fotografiable” y posible de “ser fotografiado”, puesto que el mismo principio funda su existencia y determina sus límites ”.*²³⁷

Por comodidad realizamos las imágenes según los cánones de comunicación que están bien asentados en cada medio sin plantearnos, o sin plantearle a los responsables de dichos medios, una alternativa comunicacional

²³⁷ Pierre Bordieau. “Culto de la unidad y diferencias cultivadas” en *La fotografía un arte intermedio*, Op. Cit.

y, por costumbre, realizamos imágenes tipo para cada contexto convenido.

Esta inconsciencia colectiva que ha sido potenciada tanto por los fotógrafos como por los canales donde se difunden las imágenes es lo que ha hecho que el público leyera las fotografías como “verdaderas” o “falsas” según el contexto en que eran difundidas. “En la medida en que la práctica es sólo fotografía de lo fotografiable, está encadenada a esos lugares y a esos momentos que, en el doble sentido del término la determinan.”²³⁸

Romper con cualquiera de las convenciones establecidas, es lo que hace evolucionar el concepto de imagen, es lo que cambia la forma de ver y vivir el mundo y con ello se modifican o determinan las elecciones de los referentes, ya sea en el ámbito de la elección del referente, saliéndose del ámbito de “lo fotografiable”, en el sistema de generación de imágenes usando el medio fotográfico de una forma “no canónica”, en los esquemas de pensamiento asociados a las imágenes fotográficas rompiendo con “la representación” o en los canales de difusión de imágenes utilizando la “descontextualización”.

Pensemos, por ejemplo, en el comienzo de la historia de la fotografía; no podemos sino pensar en este período como *el tiempo de las naturalezas muertas*²³⁹: los largos tiempos de exposición necesarios para impresionar las emulsiones de aquella época condicionaron la elección del referente, el universo de lo fotografiable por aquellos entonces tenía que limitarse a la representación de bodegones, texturas y estáticos retratos. Y en ellos la calidad del estilo no sólo

²³⁸ Ibídem

²³⁹ Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, Op. Cit. pág 96.

se determinó por la lentitud del proceso de impresión de la película fotosensible sino también por la propia elección del referente, el referente estático tenía que aparecer necesariamente en las primeras imágenes. Es cómo si ambos, referente y tecnología, se completaran el uno al otro.

Con este ejemplo podemos observar que la evolución de un componente técnico no sólo puede cambiar lo que comúnmente se define como el estilo de la representación sino que además puede llegar a modificar o ampliar a lo que comúnmente se llama género.

- **Referente: género y estilo**

Si lo que pretende la presente tesis es probar cómo el medio fotográfico ha sido usado en muchas ocasiones para construir discursos que anulaban la “referencialidad” de la imagen fotográfica y que estos discursos han sido planteados generalmente fuera del mercado de “la fotografía” y del mercado del “arte”. Tendremos que plantearnos cómo estos usos paralelos de la imagen fotográfica han ido conformando la apariencia formal de las diferentes estéticas que han modificado nuestra percepción del mundo, tendremos que pensar si la apariencia es un problema de género o de estilo.

Porque si sólo fuera de género sería mucho más fácil construir “la historia de la fotografía”; porque si sólo fuera de género: la ficción, la simulación o la ilusión no tendrían cabida trabajando con determinados referentes, y porque si sólo fuera de género el referente volvería a primar en la imagen.

Así, *a priori*, quiero pensar que las imágenes, como las personas, son entidades más culturales que genéticas; y así, *a priori*, parece mucho más cultural lo del estilo que lo del género.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define estilo como 3. Modo, manera, forma. 4. Uso, práctica, costumbre, moda. 5. Manera de escribir o de hablar, no por lo que respecta a las cualidades esenciales y permanentes del lenguaje, sino en cuanto a lo accidental, variable y característico del modo de formar, combinar y enlazar giros, frases y cláusulas o períodos para expresar conceptos. (...) 6. Manera de escribir o de hablar peculiar

de un escritor o de un orador; carácter especial que, en cuanto al modo de expresar los conceptos, da un autor a sus obras, y es como sello de su personalidad literaria. 7. Carácter propio que da a sus obras el artista por virtud de sus facultades.

El origen de la palabra estilo proviene del latín, *stilus*, éste era el punzón con el cual escribían los antiguos en tablas enceradas. Dependiendo del tipo de “*stilus*” cambiaba el estilo. Parece ser que siempre la significación de ésta palabra ha estado relacionada con el “*modus operandi*”, con la forma o manera de hacer algo o con el uso que se le daba a una determinada herramienta.

Como podemos observar, tanto en su significación etimológica cómo en la literaria, la palabra estilo no hace referencia al tema, no hace referencia ni al argumento ni al objeto representado. La elección de éste parece ser que queda lejos de estar contenida en la significación del concepto estilo. Hasta en los casos en los que se define la palabra estilo dentro del mundo del arte, éste queda definido como el carácter de las obras en virtud de las facultades del artista. Es decir, en virtud de la forma de hacer, del uso de una técnica, del modo de seleccionar y aplicar los distintos elementos que conforman la imagen o en la manera de ejecutarla; nunca de la elección del tema, de lo narrable, o de lo fotografiado.

Si el diccionario de la Real Academia tiene claro que el término estilo está únicamente relacionado con “el *modus operandi*” de una obra, el Larousse deja abierta una pequeña puerta cuando se trata de hablar de arte; en él, el estilo es “el carácter especial que imprime a sus obras el pintor, el escultor, el músico, etc.” De ésta forma deja indefinidas las preguntas que aquí nos estamos cuestionando: ¿Viene configurado el estilo de un autor única y exclusivamente

por la forma con la que pinta, fotografía, o esculpe? ¿Es identificable su estilo con independencia de la temática que utiliza?, ¿Es la elección del referente lo que configura el estilo de un autor?

Con todas éstas preguntas en el aire nos adentramos en la sabiduría popular, o en la interpretación de la misma para buscar en el Diccionario de uso del español de María Moliner, donde encontramos las siguientes acepciones: 5. Manera de hablar o escribir característica de los distintos géneros literarios o de los distintos usos del idioma. Cada manera de hablar o escribir calificable de cualquier modo. Modo personal que caracteriza las realizaciones de un artista de cualquier clase. Cada una de las maneras que se distinguen en la historia del arte. Manera de hacer una cosa que resulta característica de un persona, un país, una época, etc.

Si en la mayoría de sus acepciones el María Moliner comparte con el resto de los diccionarios que el estilo es la manera de hacer algo, parece ser que, como a mí cuando habla de “producciones artísticas” le entran las dudas; ya que no lo define como la manera de realizar de un artista sino cómo el modo personal que caracteriza su obra, es decir, se plantea si dentro de ese modo que caracteriza la obra no está incluida la elección del referente, como característica de un autor o época donde sólo se utilizan determinados objetos.

A todas luces y como anticipación a los términos que definiremos posteriormente parece ser más práctico definir el estilo como el *modus operandi* como el “cómo” del que hemos hablado en los capítulos anteriores.

Si el estilo parece ser *la manera* o la forma como están hechas las cosas. La elección del tema, el referente o el qué hay en la imagen ¿determina el

género?

Para la Real Academia de la Lengua Española el género (del latín *genus generis*) es: 1. Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes. 2. Modo o manera de hacer una cosa. 3 Clase a que pertenecen personas o cosas. 6. En literatura y bellas artes variedades que se distinguen en las creaciones respectivas según el fin a que obedecen, la índole del asunto, el modo de tratarlo, etc., así como la atención a caracteres especiales configurados por tradición literaria o acústica. (...) en pintura y escultura : dicese de las obras que representan escenas de costumbres o de la vida común y de los artistas que las ejecutan. Pintor de género o cuadro de Género.

Si lo que definía el estilo era casi única y exclusivamente el modo o manera de hacer algo, cuando revisamos el concepto de género descubrimos que entra un elemento nuevo en la escena de la clasificación de las cosas según su género: una cosa que no pertenece al mismo género que otra puede acabar perteneciendo única y exclusivamente por estar hecha de la misma forma.

Con lo que existe la posibilidad de que se hable de género como comúnmente se habla de estilo, que el concepto de género se pueda ampliar para definir que lo que marca el género puede ser el carácter de conjunto: seres o cosas que tienen caracteres en común , y que pueden ser características de producción o no. Luego cosas del mismo género podrían compartir el estilo o no. Es decir que para que una cosa pertenezca al mismo género que otra, no es necesaria una manera de producción similar.

Lo que agruparía a las cosas en géneros parece ser, hasta ahora, las características comunes: que pueden estar situadas en el plano del referente o en

el plano del medio, en el nivel sintáctico o en el semántico. Pero... ¿ qué pasa con el nivel pragmático?

El diccionario Larousse, más escueto en su definición, define el género como: 1. Especie. 2. Modo o manera de hacer algo 3. Clase.

Y el María Moliner nos explica como la palabra se deriva del latín *genus, -eris* cuyo origen significaba engendrar. 1. Clase, especie, tipo. Grupo constituido por ciertas cosas iguales entre sí por ciertos caracteres que se consideran, y distintas por otros caracteres de otras comprendidas con ellas en un grupo más amplio.(...) 4. Clase: manera de ser de una cosa.

Como se puede observar también aquí aparecen las dos ideas importantes: la idea de la forma como están hechas las cosas y la de los rasgos característicos de la cosa misma.

Si nos guiamos por los diccionarios consultados podemos muy bien poner en duda las ideas de Calabresse cuando en 1994 definía el estilo como “el conjunto indefinido de figuras que constituyen la forma típica en que se expresan un individuo, un grupo o una época... Es el conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea individual ya sea colectivo.”²⁴⁰. La definición, que en un principio parece ser acertada, acaba implicando al tema, acaba por adherir la especie a su apariencia, incluyendo el motivo, o referente como portador o conformador de un estilo determinado.

Calabresse defiende la noción de estilo tanto en el plano sintáctico, como

²⁴⁰ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid 1994, pág 17.

en el semántico, o en el pragmático, ya que para él “el estilo es un conjunto de motivos que se convierten en atributos, ya sean un ideolecto (actor social, autor) ya sea un sociolecto (un grupo o una época) capaces de ser reconocidos por un actor social diferente al actor-productor”²⁴¹.

Parece ser que la simple repetición de motivos en el plano del contenido no crea el estilo ni de un autor ni de un grupo.

Personalmente opino que la voz de género está conformada por dos elementos: por un lado estaría el tema y por otro el estilo, y que como explica J.A. Hernández Les ²⁴² cuando habla de los géneros audiovisuales, “actualmente con el dominio de la televisión frente al del cine, los géneros son más susceptibles de catalogarse desde la perspectiva de los medios.”

Ni siquiera la historia del cine, pionera en la catalogación por géneros, ha sido capaz de garantizar una teoría de los géneros ya que cuando en cinematografía se habla de géneros se “reúne una serie de filmes con semejanzas estilísticas o temáticas”²⁴³, que parecen haber nacido de “las tendencias de los estudios”²⁴⁴ o “de la especialización de los directores”²⁴⁵

²⁴¹ Ibídem, págs 17-18.

²⁴² *Diccionario de la Comunicación* “Géneros audiovisuales”, Op. Cit. pág 216.

²⁴³ Hernández Les, Ibídem, pág 617.

²⁴⁴ Mordden, *Los estudios de Hollywood*, Ultramar, Barcelona, 1989 págs 9-21.

²⁴⁵ Hernández Les, Op. Cit. pág 617.

Luego si traspasamos algunos de estos conceptos recogidos del mundo audiovisual al campo de las imágenes fotográficas podríamos definir los géneros fotográficos como aquellos que comparten una cierta unidad temática y un mismo estilo.

- **Evolución del medio y el referente: la naturaleza muerta**

Si definimos el género como algo que contiene tanto el tema como el estilo, las catalogaciones por “géneros” que hasta ahora hacía la historia de la fotografía quedan obsoletas, ya que en fotografía se entendía o se entiende género como un conjunto de imágenes que comparten una unidad temática, que trabajan con referentes similares, referentes pertenecientes a la misma clase o especie.

La fotografía heredó de la tradición de la pintura clásica el concepto de género definiéndolo simplemente por su unidad temática. Basta con pensar en catalogaciones como: paisajes, retratos, bodegones o naturalezas muertas, catalogaciones hechas en base a la idea de imagen como representación de la realidad que la fotografía heredó precisamente por mantener intacta la idea de imagen fotográfica como representación de su referente. Catalogaciones que la historia de la fotografía asumió por no plantearse la imagen fotográfica separando la imagen del medio.

Esta falta de separación entre el referente y el estilo hace que, en muchos casos, cuando se usa el medio fotográfico para representar un referente que pertenece a alguna catalogación de la pintura clásica se siga representando a la *manera* de la época en que tuvo su mayor auge. A menudo ocurre que cuando un fotógrafo tiene que fotografiar un bodegón o una naturaleza muerta lo haga al más puro estilo barroco; a menudo ocurre que cuando a alguien se le dice que fotografíe un bodegón los únicos referentes que elige son los que se elegían en las composiciones de época.

Y yo me pregunto: ¿es que acaso nos seguimos identificando con los mismos objetos que los hombres se identificaban hace cinco siglos?, ¿es que ya no se les puede seguir llamando bodegones o naturalezas muertas a los objetos inanimados? o ¿es que los nuevos medios que producen imágenes no han podido hacer evolucionar el estilo de las naturalezas muertas y los bodegones?

Estudiemos la evolución del concepto de naturaleza muerta para entender si las clasificaciones por géneros se mantienen inmutables y por ello podría existir una división de los géneros fotográficos según el tema.

“Las primeras denominaciones oficiales de naturaleza muerta, aquellas que en cierto sentido han sancionado su asunción como estereotipo y establecido su constitución de “género”, no hablan en absoluto ni de naturaleza ni de muerta”. ²⁴⁶

Parece ser que el término naturaleza muerta apareció en Holanda hacia 1650, donde competía con otras definiciones como *fruytagie* (cuadro con frutos), *bancket o ontbitj* (cuadros que representan banquetes o refrigerios), y que el término “naturaleza muerta” era específico de un tipo de composición que contenía objetos que hacían referencia a la muerte como calaveras, crucifijos...

A mitad del siglo XVII predominarían términos como el flamenco “*vie coye*”, el alemán “*stillstehende sache*” o el italiano “*oggetti di ferma*” que fueron sustituidos en otras lenguas por el holandés “*Still-leven*”, o el inglés “*still-life*”. Dicho término fue tomado del holandés y no significa otra cosa que

²⁴⁶ Omar Calabresse, *Cómo se lee una obra de arte*, Op. Cit. pág 20.

modelo inerte, naturaleza inmóvil. El pintor y teórico alemán Joachim Von Sandrart (1606 -1688) hablaría en 1675 en su tratado “Teutsche Academie der Edlen Bau, Bild und Mahlerey- Künste” de cosas en reposo.

Fue un siglo más tarde cuando se acuñaría el término de “*nature morte*” en Francia, dónde Du Pont de Nemourrs (1779) explicaría la palabra “*nature morte*” como cosas inanimadas; tres años más tarde Jean Batiste Descamps definiría también el término como representación de objetos inmóviles. La denominación pasaría a Italia a principios del XIX cambiando el término que hasta entonces se utilizaba, “*oggetti di ferma*”, por “*natura morta*”.

Cabe destacar que durante todo el siglo XVII la Academia Real de París asignaría al género de la naturaleza muerta el rango más bajo, ya que para ellos la mera reproducción de objetos inmóviles no correspondía a las ideas de dignidad y jerarquía que según la etiqueta de absolutismo eran expresiones de lo sublime. El rango más alto le correspondía entonces a la representación de las escenas bíblicas o mitológicas y a los actos estatales representados por príncipes y potentados, luego seguían los retratos, los cuadros de animales, los paisajes y las naturalezas muertas se hallaban en el extremo inferior de la escala. Este esquema correspondía al orden establecido por el Árbol de Porfirio, basado en que la realidad se hallaba constituida por “un orden que va de lo inanimado: provisto o no de cuerpo, pasando por lo animado hasta llegar al hombre, poseedor de alma inmortal y obra maestra de la creación.”²⁴⁷

No es de extrañar que debido a esto los “*still life*” fueran descritos de una

²⁴⁷ Norbert Schneider, *Naturaleza Muerta*, Taschen, Colonia, 1992.

forma implícitamente negativa sustituyendo el término inmóvil o estático por el de muerto. Así fue como se creó una extraña relación entre el término vida y el de movimiento, paragonando la muerte con lo estático, lo inmóvil con la representación de ese *instante durativo* ²⁴⁸ en contraposición con la vida y el movimiento representado con la captación del *instante decisivo* ²⁴⁹

Así “la naturaleza muerta parece recorrer un camino contrario al retrato, que evoluciona por la conquista del movimiento, identificándose con el instante durativo de un tiempo cero, en relación de tiempo uno del retrato en movimiento”²⁵⁰

Se preguntarán el porque el análisis del concepto de naturaleza muerta y no de otro “género”. La razón es muy sencilla, como anteriormente he ido explicando la noción de género puede constar de dos apartados: el estilo y el tema. Si el tema venía determinado por la elección del referente o motivo es decir por la clase o especie al que pertenecía éste, en el caso de “las naturalezas muertas” viene acotado por una única premisa, premisa que a su vez proviene de las características físicas que el propio referente contiene: la inmovilidad, la estabilidad, el tiempo cero. De esta forma el estilo se resume en el modo en el que están realizados dichos “*still life*”, modo que a su vez implica la elección del referente, ya que la elección del mismo puede ser consecuencia de que algunas de sus características físicas sean imprescindibles o adecuadas a un determinado uso de un cierto medio. De este modo la evolución del concepto de

²⁴⁸ Calabresse, *Cómo se lee una obra de arte*, Op. Cit. pág 25.

²⁴⁹ Cartier Bresón

²⁵⁰ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Op. Cit. pág 25.

género puede ser consecuente con la evolución de los sistemas de producción, con el uso del medio y por tanto con la noción de estilo.

Planteémosnos por ejemplo los orígenes de la fotografía, donde debido a la falta de suficiente sensibilidad de las emulsiones y al escaso desarrollo de la luz artificial se requerían tiempos de exposición largos, muy largos, donde pocos seres animados eran capaces de aguantar inmóviles, de posar “estoicamente”. Donde la elección del sujeto estaba determinada por los largos tiempos de exposición, donde la elección del referente estaba determinada por el medio utilizado para su representación, donde la calidad del estilo dependía de la lentitud del proceso de impresión de la película fotosensible. Donde los retratos, seres animados y móviles aparecían como naturalezas muertas, como objetos inmóviles.

Cabría cuestionarnos, siguiendo este planteamiento, si toda la primera parte de la historia de la fotografía es la historia de un único y exclusivo género: el “*still life*”, independientemente del tema, del referente representado.

Cuenta J. A. Ramírez (1992) que la primera guerra que fue registrada por fotógrafos de un modo casi sistemático, fue la guerra de Crimea (1853-55). En ella el inglés Roger Fenton impresionó, por encargo de la firma Agnew & Sons, de Manchester, una célebre serie de imágenes que Ramírez calificó de “láminas estáticas”, donde más que la acción, dichas fotografías testimonian “el paisaje después de la batalla”. Estas fotografías muestran claramente la situación de la fotografía en aquella época, las características formales pertenecientes al uso de un medio todavía por desarrollar en lo que se refiere a la captura de los tiempos de exposición cortos. En aquellos momentos el contraste entre el estatismo de aquellas fotografías y la movilidad de los dibujos realizados

contemporáneamente en el campo de batalla y sobre el mismo tema, probaba la mediación del elemento técnico como conformador de una estética clara, y mostraba la diferencia entre los dibujos y las fotografías era bastante notable. “Al comparar estas obras - ha dicho Roman Gubern- , diríase que la fotografía en los grandes planos generales tendía a asumir la función tradicional de la pintura paisajista al óleo, mientras que paradójicamente el dibujo tendía a suplir la incapacidad instantánea de la naciente fotografía haciéndose reportaje de acción.”²⁵¹



Timothy O'Sullivan, Guerra Civil Americana, 1863.

²⁵¹ Citado por J. A. Ramírez, Op. Cit. pág 95-96.

Posteriormente las fotografías de la guerra civil americana (Mathew B. Brady, Timothy O'Sullivan y Alexander Gardner) ya aparecen ante nosotros sin esa calma fría de las naturalezas muertas, pero sin la pasión engañosa de la acción instantánea que más tarde llegaría con la evolución de las emulsiones y fuentes de luz.

Luego en éste, como en muchos otros casos de la historia de la fotografía documental, de la historia de la fotografía del referente o del “durante” fotográfico, las imágenes se desvían del compromiso honesto para actuar entre la simple voluntad testimonial y las mediaciones técnicas.

Y son estas mediaciones técnicas las que comienzan a “imponer una desacralización temática y un nuevo tratamiento objetivo (próximo al que ofrece el bruto de la cámara)” ²⁵², que nos hace replantearnos la antigua noción de género, Esto nos hace ver que los géneros ya no se forman única y exclusivamente por la unidad temática, y por tanto nos hace plantearnos si actualmente el concepto de género viene más definido por el medio que por el referente. ¿Existen actualmente más posibilidades de cambios de género por evoluciones tecnológicas que por variaciones temáticas?

²⁵² Ibídem.

- **Abolición del concepto de género por desaparición de la referencialidad: tendencias tecnológicas y usos sociales**

La fotografía nace en plena sociedad mercantil con una industria subordinada a ella, donde “el mercado para los productos de consumo puede estar muy lejos del centro de producción por lo que se empiezan a conformar las condiciones necesarias para la multiplicación del número de imágenes y para su diversificación competitiva” en éstos momentos “el comercio no sólo mueve los productos sino principalmente las representaciones de ellos, con ésto abre el mundo de las representaciones al trasladar las imágenes de unos lugares a otros”²⁵³

Podríamos decir que gracias a la aparición de la sociedad industrial el universo visual se amplía, ampliando con ello el repertorio temático hasta entonces usado por la pintura. Potenciando ciertos “géneros” que eran poco habituales, produciendo nuevos “géneros” y creando hibridaciones de los “géneros” existentes.

Sin embargo existen imágenes fotográficas que nunca han podido ser encasilladas dentro de ningún género tradicional: pensamos por ejemplo en los fotogramas, no podríamos admitir que todos los fotogramas pertenecen al género de las naturalezas muertas y sin embargo para todos son reconocibles como un tipo de imagen fotográfica que tiene unas características formales específicas.

²⁵³ J. A. Ramírez, Medios de masas e historia del arte . Op. Cit. pág 19

Si definimos los fotogramas, los quimigramas o los luminogramas como imágenes fotográficas, podemos muy bien defender que la historia de la fotografía ha sido más una historia del estilo, del *modus operandi*, que de los géneros.

“ La storia della fotografia e sostanzialmente identificabile con la storia delle tecnologie di produzione dell’immagine fotografica e le differenze fondamentali tra un artista e l’altro sono date non tanto dalla diversità de talento quanto dal momento del loro accesso e dalla posizione che occupano in una certa sequenza tecnologica. (...) . La storia della fotografia non é altro, insoma, che la storia dell’autodisvelamento di un medium nella quale i singoli grandi fotografi rispondono a una chiamata tecno-logica che invoca, secondo un ordine necessario e del tutto indifferente al soggetto che risulterà chiamato, l’epifania dell’essenza del medium. ” ²⁵⁴

El estilo no sería la inmodificable y específica cualidad espiritual que cada autor imprime en sus obras, sino más bien el modo particular de producir imágenes mediante la activación de un aspecto de la tecnología y unos contenidos culturales.

La gran fotografía y los grandes fotógrafos coinciden siempre con momentos particulares de la evolución de las técnicas fotográficas: los grandes fotógrafos son aquellos que descubren en la forma estética la esencia de la tecnología, la lógica de la técnica o los contenidos culturales que encierra un

²⁵⁴ Mario Costa, *Della fotografia senza soggetto*, Op. Cit. pág 40-44

determinado uso del medio.

De esta forma los géneros no sólo quedan abolidos cuando una imagen ya no trata de representar su referente, sino que además nunca podríamos hablar de género sin hablar de estilo.

Pensemos por ejemplo en lo que ha sucedido en otros terrenos, como por ejemplo la cinematografía, dónde supuestamente han nacido, convivido, y perdurado diferentes géneros. La cinematografía como auténtico *mass media* que es, puede ser un buen objeto de análisis comparativo, ya que la mayoría de los cinevidentes se atrevería a distinguir un “*western*” de un “*thriller*”. Pero distinguir no es lo mismo que definir, y cuando hay que separar teóricamente “ni el propio André Bazín es capaz de tener clara una definición a priori de los géneros ni de las circunstancias que hay que aplicar a la política de los géneros”²⁵⁵

Todo parece apuntar a que la edad de oro de los géneros cinematográficos coincide con la época dorada de los estudios: el arranque del cine sonoro y la intencionada especialización por parte de los estudios por motivos claramente económicos. El nacimiento de los géneros cinematográficos fue un invento genuinamente americano derivado de los sistemas productivos más que de los temas tratados.

Si nos paramos a pensar por ejemplo en el cine negro, término acuñado por los franceses para catalogar a los filmes que trataban el mundo del crimen como

²⁵⁵ Hernández Les, *Diccionario de la Comunicación*, Op. cit. pág 617-617.

filme noir, y al que los americanos llamaron en su origen *gansters movies* ²⁵⁶, acabó llamándose negro por el modo en que era realizado, por el estilo que se desprendía de sus imágenes, siendo éstas más poderosas y determinantes que sus temas.

“Sus fuentes están sin duda, en la novela; pero la veta de raíz neoexpresionista que trasplantaron algunos directores centroeuropeos es indeleble” ²⁵⁷.

Hablar de cine negro es hablar, en principio, del cine en blanco y negro, de sus operadores y de toda su estética fundamentada en el juego de luces y sombras, “hasta el punto que su decadencia no viene agotada por el agotamiento de sus temas, que han sido recogidos hasta la saciedad por los telefilmes, sino más bien por la irrupción del color, que ha hecho evolucionar en parte el término hacia la categoría del *thriller*.”²⁵⁸

Una vez más hablar de un género es hablar de un estilo determinado, es hablar de un estilo como sistema de producción, donde parece hacerse crucial el material utilizado y la forma en que éste es usado. El género ahora parece definirse más por el estilo que por el tema, por su idea de uso o norma que por la de clase o especie. El tradicional concepto de género parece ahora sustituido por el de estilo, entendido éste como el resultado de una peculiar combinación de los medios de expresión preferidos por un autor o un grupo.

²⁵⁶ ... y que sin embargo, como bien explica J. A. Hernández Les. *Ibídem* pág 617.

²⁵⁷ *Ibídem*

²⁵⁸ *Ibídem*

El estilo será entonces el modo en que se aplica cada una de las variantes de un medio, pero teniendo en cuenta que la elección o repetición de un sólo elemento constructivo no hace el estilo. Pero ocurre también que la modificación de un sólo elemento constructivo si que puede alterar el estilo de un autor o un grupo, o al menos el concepto de serie dentro del trabajo de un autor.

Puesto que el fotógrafo puede influir en cada momento de la construcción de una imagen, éste puede crear un estilo personal sólo si mantiene constante su *modus operandi*. Es el modo de elegir y combinar las opciones que tiene y la adopción permanente de ciertas constantes lo que crea el estilo. Si el estilo es una actitud unificada de un grupo o una época se llama tendencia.

Las tendencias están formadas por una serie de elecciones muchas veces tecnológicas que son definidas, dirigidas y seleccionadas por los contextos culturales; así las tendencias estilísticas pueden pertenecer a cualquier campo o disciplina.

En el campo de la creación artística con la disolución de la referencialidad en las artes plásticas se desintegra el concepto de género, entendido éste como aquellas obras que mantienen un motivo en común. Las vanguardias artísticas de principios de siglo cambian el valor representativo de una imagen por su valor perceptivo, y por esto la importancia del referente (de la clase o especie) quedó relegada a un segundo plano imposibilitando las catalogaciones de imágenes por su temática.

“Desde los años sesenta la innovación en las artes plásticas está afectada en primer lugar por los modos productivos y las condiciones de

producción ...esto ha dado lugar a las tendencias tecnológicas... en las sociedades actuales la obras artísticas como los demás productos están condenadas a un rápido e incesante consumo, potenciando la exploración de lo nuevo, preferentemente en el plano formal no de contenidos” ²⁵⁹.

El género ahora es más un problema de estilo que de tema, y casi me atrevería a decir, siguiendo las ideas de Marchan Fiz, que ni siquiera la división se puede hacer ahora por estilos sino más bien por tendencias, entendidas estas como formas de uso de una determinada tecnología.

Luego el concepto de género tiene implícita *la tiranía del referente* ²⁶⁰, ya que provenía de la pintura clásica, pintura dedicada fundamentalmente a representar un referente, a documentar, a hacer memoria o historia vertical. En las facultades de Bellas Artes, existían asignaturas como *liturgia* (dónde se enseñaba a pintar temas religiosos) o *ropaje* (donde se impartían lecciones sobre el modo de representar única y exclusivamente tejidos y vestimentas), asignaturas que obviamente pensaban en la clasificación de la pintura, en los géneros de la pintura, por la elección del referente.

Parece ser que es con la aparición de la fotografía cuando en las artes plásticas se empieza a hacer borroso el concepto de género, cuando la pintura

²⁵⁹ Simon Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid 1994. Introducción.

²⁶⁰ Término usado por Manolo Laguillo en la ponencia de Alcobendas 1999, titulada “Géneros y Tendencias”.

comienza a replantearse el modo de representación, más que lo representado. Es en éste momento cuando el concepto de género, al menos en su acepción de clase o especie comienza a difuminarse, a partir de entonces es cuando, si se sigue utilizando dicho concepto, se utiliza para definir una serie de características técnicas comunes a ciertas imágenes, o al modo de conformar las imágenes que tiene un autor específico o un grupo de autores.

Es a partir de entonces cuando se pierde profundidad de campo y aumenta el círculo de confusión de la fina línea que separa el concepto de género y de estilo. Es entonces cuando ambos comienzan a ser partícipes del mismo panorama discursivo, cuando el concepto de género clásico desaparece.

Desde el nacimiento de las vanguardias las “familias” o “tipos” de imágenes se pueden clasificar o bien por el modo en que están configuradas: forma de agrupar o clasificación a la que llamaremos *tendencias tecnológicas*²⁶¹, o bien por su finalidad, su uso social o cultural: por el objetivo para el cual han sido producidas o por la forma en la que son consumidas, a lo que podríamos llamar *clasificación por usos sociales*.²⁶²

De ésta forma la historia de la fotografía contemporánea no estaría dividida o clasificada en “bodegón”, “retrato”, “paisaje”, “arquitectura”...etc, sino que podría estar dividida en : “*fotomontages*”, “*collages*”, “*fotogramas*”, “*quimigramas*”, “*luminogramas*”, “*estenopeicas*”, “*calotipos*”,

²⁶¹ El término es de Marchan Fiz

²⁶² Esta clasificación, por usos sociales es la que proponía Manolo Laguillo en la citada ponencia

“talbotipos” “gomas bicromatadas”, “daguerrotipos”, “dye transfer”, “platinotipos”, “impresiones con ploter”, “Impresiones con chorro de tinta”, y un largo etcétera más, o quizás, siguiendo las ideas de Manolo Laguillo, podría dividirse en “fotografía policial”, “fotografía periodística”, “fotografía de familia”, “fotografía publicitaria”...etc

En el caso de la clasificación por tendencias tecnológicas el referente no tendría nada que ver con la lectura del contenido de la imagen. Pero si clasificamos las fotografías según su uso social el referente sí que estaría implicado, ya que cada uno de los usos de imágenes fotográficas muchas veces requiere una elección de un tipo de referente.

Así podríamos explicar que muchas veces la forma de las imágenes fotográficas viene determinada por su uso y cómo muchas veces el uso de una imagen fotográfica es puramente documental. Estos “géneros” estarían establecidos por el uso de la imagen (fotografía policial, fotografía periodística, fotografía publicitaria...) y podrían estar subdivididos en apartados que partieran de los diferentes motivos: ya que éstos si que condicionarían el propio “*modus operandi*” de la imagen. Por ejemplo dentro de la fotografía de familia cabrían apartados: la fotografía de grandes acontecimientos como las bodas, los bautizos o las comuniones, la fotografía de viajes, o la fotografía de micro-acontecimientos cotidianos como los cumpleaños, las navidades o las cenas de amigos... . Y así, aunque nosotros hiciésemos una clasificación por temas, cada uno de los diferentes apartados estaría constituido por imágenes que tendrían características físicas similares (estilo), que serían las que las hacen funcionar como creíbles dentro del grupo.

Imagínemosnos, por ejemplo, que cuando nos tocase renovarnos el carnet

llevásemos una fotografía con un fondo negro e iluminada desde abajo con luz dura. Probablemente, y a no ser que fuésemos Bela Lugosi, eso no sería una fotografía de identidad. Y aunque lo fuéramos no podríamos aparecer representados en el carnet de identidad con ese tipo de imagen fotográfica.

Todo parece señalar que aunque realicemos una clasificación por usos sociales cualquier variación en el plano de la expresión se correspondería con un efecto de contenido, por lo que se podría provocar una mutación de género (entendido como uso social) simplemente con un pequeño cambio en la elección del referente o en el uso del medio.

Luego el plano del contenido no puede ser coherente si el plano de la expresión no lo es.

¿Existen determinados contenidos que se expresan de una determinada forma, con un estilo establecido?, ¿Cada motivo que lleva implícita una finalidad, está asociado a un *modus operandi*?

Creo que determinadas “tendencias tecnológicas” y *modus operandi* se adhieren a los “referentes lumínicos” y a los “referentes conceptuales” por convención, por comodidad o porque el uso del medio mismo lo pide.

Pero a veces ocurre que “los *modus operandi*” habituales de unos usos socio-culturales de las imágenes son absorbidos por otros y es entonces cuando se rompe definitivamente el concepto de “género”, incluso entendido como “uso social” y el de estilo incluso entendido como “tendencia tecnológica”.

Por eso creo que sólo a las combinaciones estandarizadas en un determinado momento socio-cultural es a lo que se le puede llamar “lenguaje

del género”.

El mejor ejemplo que he visto que prueba que los géneros son aprendidos es la película de Asesinos Natos: tele-comedia americana, *wenster*, película serie B...

Los motivos pueden existir como figuras discursivas tanto en el plano de la sintáctica como en el plano de la semántica pero para que se establezca un proceso de comunicación es necesario que estos sean reconocidos por un actor-social diferente al actor- productor. Es necesario un proceso cultural y es el proceso cultural, el plano pragmático lo que une “los *modus operandi*” o “las tendencias tecnológicas” a los “referentes materiales” o “conceptuales”.

- **El estilo en la imagen fotográfica**

En primer lugar habría que destacar que el estilo está formado por variaciones en el plano de la expresión que han de corresponderse con efectos de contenido, esto significaría a nivel práctico que podríamos reconocer el estilo de una imagen por el modo en que el referente es representado dentro de un determinado uso o aplicación del medio.

Está claro que alguien podría decir que el estilo de tal o cual autor se centra en que siempre elige el mismo tema, el mismo referente o referentes con características comunes. Pero aún cuando nos encontremos a un autor que centra su trabajo en el mismo tipo de referentes, éste usará la misma técnica para todos ellos, al menos si se plantea dar una idea de continuidad o piensa que su “estilo” debe ser reconocido por un actor-social diferente de sí mismo.

Luego en principio reconocemos un estilo no únicamente por la elección del motivo sino también por el modo en que éste es representado. Admitimos la premisa de que la tecnología puede generar estilos: si evoluciona un determinado componente técnico que intervenga directamente en la formación de las imágenes fotográficas, el tipo de imágenes fotográficas que se generen mediante él cambiará. Y así admitimos que la introducción de una nueva técnica puede modificar la estética.

En principio sería muy fácil hacer una historia de los estilos fotográficos haciendo un análisis técnico de un grupo de imágenes fotográficas. Pero la cuestión no es tan sencilla.

Estudiemos el ya clásico ejemplo de las evoluciones tecnológicas en el medio fotográfico:

Hasta aproximadamente 1860 se mantienen dos líneas estéticas en continua querella, “de un lado estaban los acérrimos defensores de la nitidez en la imagen, mientras que de otro estaban los defensores de lo borroso”²⁶³. Ambas posturas que sin un análisis más profundo parecerían meras posturas “estéticas” pueden parecer posturas derivadas del uso de una tecnología u otra (del *modus operandi*), porque mientras que los defensores de la nitidez usaban el daguerrotipo los defensores de lo borroso construían sus imágenes a base de *calotipos*. Pero también pueden parecer posturas económicas ya que el *calotipo* resultaba mucho más barato que el daguerrotipo.

¿Defensa de la estética, del medio, o de la economía doméstica?

*“Las vistas tomadas por Talbot, que no tardaron en recibir el nombre de calotipos, se imprimían a partir de negativos de papel encerado o aceitado, de modo que reproducían la textura fibrosa del papel y daban la impresión de amplias masas tonales de luz y oscuridad y contornos indistintos. En comparación con el daguerrotipo, el calotipo era inferior en la transmisión de los animáculos de la naturaleza y las sutilezas meteorológicas, entonces apreciadísimas.”*²⁶⁴

La mayoría de los aficionados debido al inferior coste del *calotipo* usaban

²⁶³ J. A. Ramírez, Op. Cit., págs 82-85.

²⁶⁴ Aaron Scharf (1994), Op.Cit. págs 31-32.

éste. Y aunque Talbot pensara que la fotografía acabaría siendo de gran utilidad para los artistas, apenas se dio cuenta de los suaves efectos luminosos que permitía obtener el *calotipo*, y acabó en 1952 cediendo gran parte de los derechos que le otorgaban sus patentes.

*“La polémica entre la nitidez y lo borroso finalizaría con la utilización del colodión húmedo que inventado por Frederic Scott Archer en 1851 conseguía nitidez a bajo precio”.*²⁶⁵

Pero no fue éste el único motivo por el que acabó la polémica, sino que más bien fue la popularización del colodión húmedo. El uso masivo que le dio Disderi cuando inventó la moda de la *“carte de visite”*, pudo ajustar los precios de las fotografías y los tamaños de las copias, la utilización masiva del colodión animó a su vez al consumo de retratos y esto incidió directamente tanto en los métodos de producción de imágenes fotográficas como en los hábitos sociales.²⁶⁶

Considero una justa apreciación el replantearse la estética desde el punto de vista de la técnica usada, pero a esto habría que añadir que sería mucho más correcto hablar de tecnología y no de técnica. Hablar de tecno-logía para explicar un estilo significa hablar de las contradicciones entre la presión económica, las demandas ideológicas y las prácticas de significación. Hablar de técnica significa hablar sólo de prácticas de significación y por el contrario

²⁶⁵ J.A. Ramírez, Op. Cit.

²⁶⁶ Disderi dividió la placa en 4,6 u 8 partes, con varias poses, mediante el diseño de cámaras con varios objetivos.

hablar de tecno-logía significa hablar del medio fotográfico en los contextos culturales.

Comolli, hablando del estilo cinematográfico, ha explicado que “ todas las condiciones previas importantes en lo que a la ciencia respectan, existían cincuenta años antes de las primeras películas... la tecnología no se utiliza hasta que el capitalismo la necesita en una coyuntura determinada”²⁶⁷

“La tecnología no sólo incluye las propias máquinas sino también los muchos procesos sociales que las producen: teorías investigación científica, manufactura y trabajo de producción ” ²⁶⁸

Es decir que tanto estilo como tecnología están determinados de forma causal por procesos ideológicos y que cualquier cambio de estilo es gradual y sucesivo, pero no necesariamente secuencial, dependiendo en mayor grado de circunstancias externas que condiciones previas internas.

Como bien resume Comolli “Ninguna tecnología es un transmisor neutral del mundo exterior”²⁶⁹.

Así que los defensores de lo nítido y lo borroso no sólo eran defensores de esto porque usaran el daguerrotipo o el *calotipo*, sino también lo eran por problemas de producción, problemas económicos y por colocarse del lado de lo bello o de lo sublime.

²⁶⁷ Comolli, Citado en *El cine clásico de Hollywood*, Op. Cit., pág 275.

²⁶⁸ Ibídem, pág 277.

²⁶⁹ Ibídem , pág 277.

Por aquellos entonces estaban de moda ciertos pintores prerafaelistas como Ingres o Delacroix cuyas obras se caracterizaban por un “estilo” nítido y luminoso, estos pintores defendían o fueron encasillados dentro del concepto de lo bello²⁷⁰. En su contra existían pintores como Turner cuyas obras se caracterizaban por un “estilo” misterioso, oscuro y borroso, estos pintores son los que fueron asociados al concepto de lo sublime.

Así que creo que no sería una idea descabellada sugerir que los fotógrafos “pictoricistas”²⁷¹ se inspiraran en los pintores del sublime usando el *calotipo* para conseguir ese tipo de acabado y que los fotógrafos “puristas” se inspiraron en los pintores de lo bello usando el daguerrotipo para conseguir ese acabado nítido.

Aunque existieran muchos casos de autores que usaban el medio fotográfico para crear sus imágenes sin plantearse las alternativas que el medio ofrecía y lo usaran de forma inconsciente, no me puedo creer que todos fueran unos conformistas o unos inconscientes. Creo que conociendo la historia de la tecnología podemos deducir de dónde han surgido las tendencias estéticas,

²⁷⁰ Lo bello: fruto de la invención y lo sublime: fruto de la imaginación. Ed. Burke (1729-97), *A philosophical of our Ideas of the Sublime and Beutiful*, Ed por Adam Phillips, Oxford University press, 1990. Monroe C. Beardsley, J. Hoppers, *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid 1990. Stefano Zecchi, *La belleza*, Tecnos, Madrid 1994.

²⁷¹ No es lo mismo el pictoricismo que el pictorialismo, yo llamo pictoricismo a lo que comúnmente se llama pictorialismo. Éstas dos ideas las explicaré concienzudamente en capítulos posteriores.

cómo éstas han convivido con las existentes y cómo han llegado a ser abolidas o sustituidas por otras, siempre que nos planteemos cuándo y cómo se generaron ciertos hábitos sociales, siempre que intentemos entender las evoluciones de la vida cotidiana.

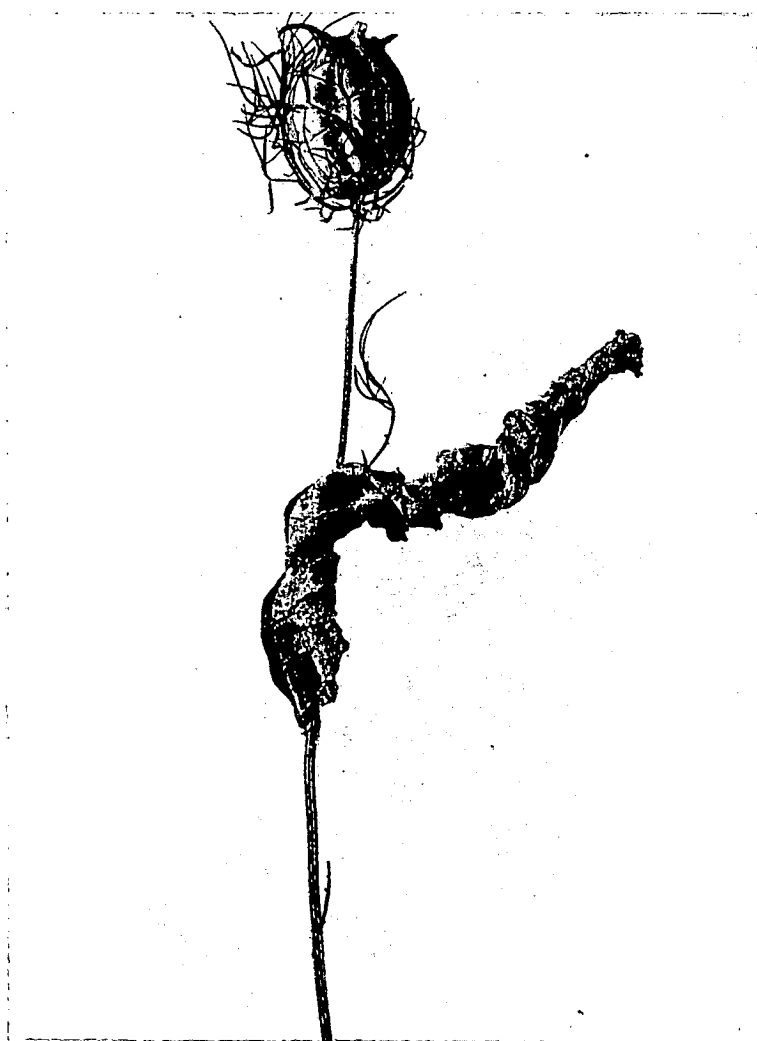
El análisis del estilo que un medio impone, visto de este modo, no tiene nada que ver con la referencialidad de la fotografía a no ser que justo nos planteemos dónde y por qué se pierde.

El análisis del estilo de una imagen no tiene nada que ver con el referente a no ser que inconscientemente requiera el uso de una determinada técnica y con ello modifique la forma de ver, producir o pensar en la imagen.

El caso de la obra de Blossfeldt es un ejemplo clarísimo que prueba que la representación de unos determinados referentes para un fin concreto pueden cambiar inconscientemente los estilos o las formas de representar asentadas en fotografía hasta ese momento.

Las opciones estéticas han sido derivadas de la aparición y utilización de una determinada tecnología, unas veces de forma consciente (Moholy - Nagy) y otras de forma inconsciente (Blossfeldt), pero siempre han tenido que estar integradas bajo un marco socio-cultural determinado para poder permanecer.

Está muy bien hacer un análisis sintáctico y uno semántico pero para comprender lo que verdaderamente significa un estilo es necesario hacer también un análisis pragmático.



Fontcuberta, Fotografía de la serie Herbarium, 1992.

Fontcuberta trabaja con los contextos culturales aprendidos, usa el medio de forma referencial para contar referentes disparatados, su trabajo no es sintáctico ni semántico, es conceptual o contextual, es un trabajo sobre los canales de difusión no sobre el propio medio, es un trabajo desde la pragmática. Es un trabajo basado en la teoría de la comunicación.

Las obras de Fontcuberta no pretenden ser estéticas, no usa el medio fotográfico de una forma “estética”, simplemente lo usa de una forma inteligente, observa “el estilo” más común de una época y lugar y lo aplica para

mentir de la forma más veraz posible. La mayoría de sus obras mantienen un código analógico, que no por ello ha de ser normativo, ya que características físicas como las manchas de fijador, los rayados o cosas parecidas no eran la norma de “lo correcto” fotográficamente hablando, pero si de lo creíble dentro de un contexto científico.



Fontcuberta y Pere Formiguera, Fotografía de la serie Fauna Secreta, 1989.

Es un gran contextualizador de estéticas. Es un teórico de la comunicación. Pero aunque mi cabeza reconozca que es uno de mis autores favoritos, mi naturaleza crítica no puede reprimir el hacerle una puntualización.

Él presupone que todos leemos las imágenes fotográficas inseparables de su referente, como documentos, y desde el punto de vista modernista. Presupone que los integrantes de la “*culture imagine*” estamos un poco aculturizados visualmente y somos un poco desconocedores de la semántica, de la sintáctica, y de la pragmática.

A menudo los críticos usan la palabra estilo, como género, movimiento, ciclo incluso como tono o disposición ²⁷²

El problema del estilo “se asemeja al que se presenta en la historia del arte a la hora de definir los estilos “no clásicos”. Gombrich nos recuerda que la mayoría de términos referidos a estilos - gótico, manierista, barroco- caracterizaron originariamente un nuevo estilo sólo por su rechazo de la norma. Este tipo de términos de exclusión no puede traducirse sin más ni más en una serie de rasgos para el estilo en cuestión, pues el epíteto original no implicaba sino una caracterización negativa (gótico significaba simplemente bárbaro). Históricamente sin embargo, los críticos tienden a tomar el término por una definición positiva e intentan encontrar los rasgos esenciales del estilo.”²⁷³

Pero como explica Simon Marchán Fiz a partir de “La crisis de la herencia

²⁷² *El cine clásico de Hollywood*, Op. Cit., pág 83

²⁷³ *Ibidem*, pág 84.

especulativo-romántica que coincide aproximadamente con la crisis del arte tradicional (1920-25). La complejidad numérica e innovativa de las obras puede reducirse a un orden, a una cuantía de previsibilidad y redundancia. Esta reducción a modelos se entiende como una constatación de similitudes técnico-expresivas: - temática del nivel material del canal informativo de la obra -, formales: - lo que denominaremos temáticas de orden- y significativas: - nivel de denotaciones, connotaciones, su uso pragmático, así como su inserción en la totalidad social-, que una obra tiene en común con otras. Los modelos describen determinados grupos de obras en unas relaciones determinadas de pertinencia y los rasgos comunes a las diversas obras en sus diversas dimensiones. Así, pues, el modelo como procedimiento operativo reduce las obras singulares a diversos parámetros, a lo que denominamos tendencias.”²⁷⁴

A todas luces Marchán Fiz define las tendencias como nosotros habíamos decidido definir el concepto de estilo. Pensándolo bien él se basa en el nacimiento de la abstracción para analizar cómo en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría. Por esto hay una predominancia de la semántica sin cuestionarse la sintáctica puesto que la finalidad de la imagen es la presentación o representación del referente. Con la llegada de la abstracción se produce un giro sintáctico-semántico, al que casi me atrevería a llamar giro sintáctico ya que la obra empieza a indagar en la estética procesual. Posteriormente cuando la obra consigue liberarse de su condicionamiento sintáctico-semántico, consigue liberarse de su finalidad como objeto representado y como exposición perceptiva. En éste momento es cuando comienza el arte conceptual, incidiendo en la pragmática para hacer prevalecer

²⁷⁴ *Del arte objetual al arte de concepto*, Op. Cit. Introducción.

su reconocimiento como portadora y conformadora de ideas y no de modos.

Así que aquí, como en Hollywood, tienen poca cabida los *dialectos orgánicos* ²⁷⁵ por eso creo que los cambios de estilo en determinados tipos de imágenes fotográficas destinadas a cumplir el mismo fin sólo pueden describirse en términos direccionales: alejamiento de esto hacia otra cosa. Siempre que en estos alejamientos o acercamientos queden incluidas las relaciones tecnológicas con las socio-culturales. Contemplar esas relaciones no es otra cosa que analizar las imágenes fotográficas al más puro estilo antropológico: conjugando su sincronía con su diacronía, un análisis de la imagen física con sus posibilidades sintácticas, semánticas y pragmáticas.

Para cerrar mi crítica al empirismo, al proyecto moderno y a la historia lineal lo único que me queda es demostrar, que todo en la fotografía como en la vida es cuestión de puntos de vista. Que siempre han existido imágenes fotográficas “no referenciales” que convivían con las “referenciales” y que en la mayoría de los casos “la referencialidad” de la imagen sólo estaba determinada por una convención socio-cultural, por una cuestión puramente pragmática.

²⁷⁵ Burch, citado en *El cine clásico de Hollywood*, Op. Cit. pág 84

llama dialectos orgánicos a la posibilidad de usar parámetros puramente estilísticos para determinar la forma incluyendo la narrativa de un película.

Capítulo 6

La construcción de la realidad por convención cultural:
análisis de la imagen fotográfica como herramienta discursiva

6.1 Prácticas foto-científicas

- **La mentalidad racionalista: lo visible como testimonio científico**

“No se puede pretender haber visto realmente una cosa antes de haberla fotografiado”

Émile Zola.

En la segunda mitad del siglo dieciocho la mentalidad racionalista consideró el medio fotográfico como “la verdadera retina del científico”²⁷⁶.

La fotografía era, ante todo, un útil de experimentación, que dirigido por la ciencia positivista servía para “consolidar como verdad”, es decir, hacer visible, todo cuanto se le escapaba a la visión humana.

A finales del siglo XIX los hombres no se plantearon ni la relatividad de los fenómenos visibles, ni la apariencia de una imagen fotográfica, ni la

²⁷⁶ Georges Didi-Huberman, “La fotografía científica y pseudocientífica”, *Historia de la fotografía*, Op. Cit. pág 71.

mediación de este medio, sino que lo que hicieron fue consolidar las visiones mediáticas como fenómenos verdaderos. Todo lo que podía llegar a ser fotográficamente visible se convertía automáticamente en un testimonio científico de verdad.

Pero si miramos la otra cara de la moneda, podemos deducir que, bajo esta misma mentalidad racionalista creada en torno a la imagen fotográfica, no sólo se empezó a consolidar el concepto de realidad sobre las bases de lo visible, sino que estas mismas bases también fueron las que generaron “la realidad de lo invisible”.

El “absoluto fotográfico”²⁷⁷, su objetividad, su neutralidad y su científicidad cerraron las puertas de la subjetividad de la mirada. Pero también nos abrieron un mundo de realidades que nuestros ojos nunca hubieran alcanzado por sí mismos.

Las imágenes que nos mostró la fotografía científica del XIX y principios del XX, no sólo eran una constatación de la existencia de realidades científicas, sino que nos enseñaba unas apariencias del mundo que nunca habríamos podido percibir con la visión humana. Estas apariencias, si se descontextualizaban de su razones objetivas, se convertían en puras abstracciones.

Creo que la evolución hacia la abstracción pictórica nunca hubiera existido de no ser por los avances tecnológicos, ópticos y químicos, que se registraron gracias a la fotografía. Porque en los momentos en los que nace la abstracción pictórica, la imagen abstracta estaba ya extendida social y culturalmente. A

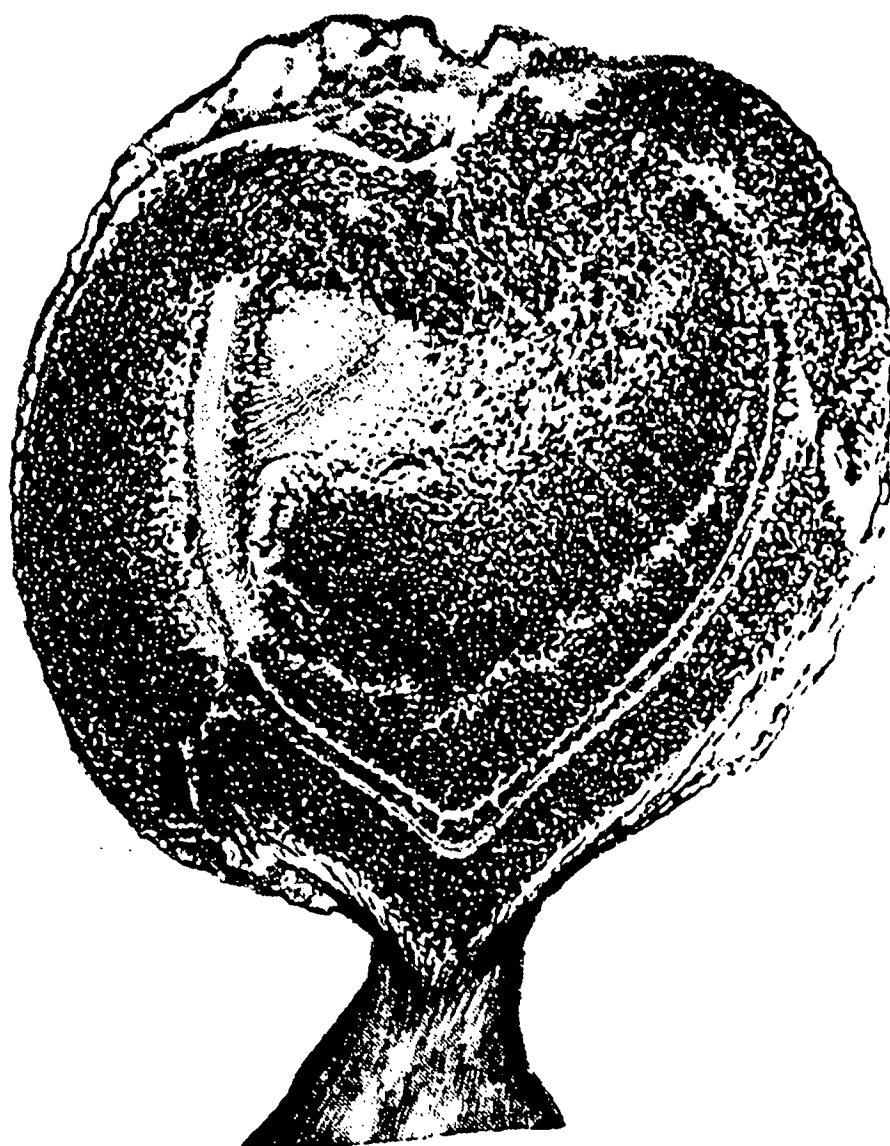
²⁷⁷ Ibídem

principios de siglo ya se había convido durante muchos años con imágenes no miméticas en otras áreas de conocimiento que no eran las del mundo del arte. Los artistas solo tuvieron que mirar a su alrededor, coger la imagen científica, descontextualizarla y llevarsela a sus disciplinas para así ofrecer al mundo un nuevo planteamiento perceptivo, una nueva propuesta “artística” de las imágenes.

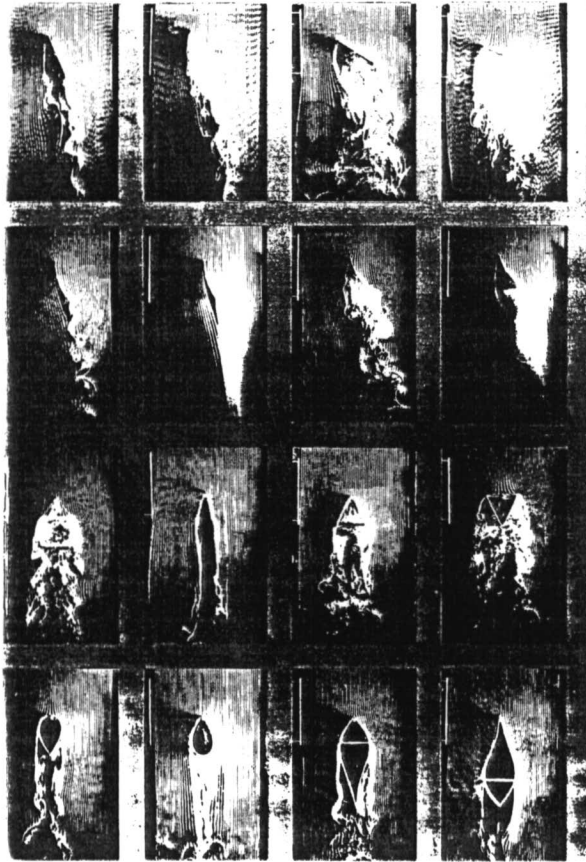
Basta con observar una serie de imágenes fotográficas realizadas con mucha anterioridad a las que realizaran los movimientos de vanguardia de principios del XX, para darnos cuenta de que ese tipo de apariencia abstracta ya existía en el imaginario colectivo, solamente había que cambiar de contexto éstas imágenes, traspasarlas al contexto artístico, o simplemente realizarlas con otros medios, con el medio pictórico o escultórico, porque el medio fotográfico por aquellos entonces no estaba consolidado como medio válido para producir arte.

Así la abstracción que se presentó en los últimos años de vanguardia, no era otra cosa que las imágenes del imaginario colectivo mediado, planteadas en otros contextos: en el mundo y el mercado del arte. Con un cambio de contexto, estas imágenes comenzaron a ser otra cosa, empezaron a ser arte en lugar de ciencia.

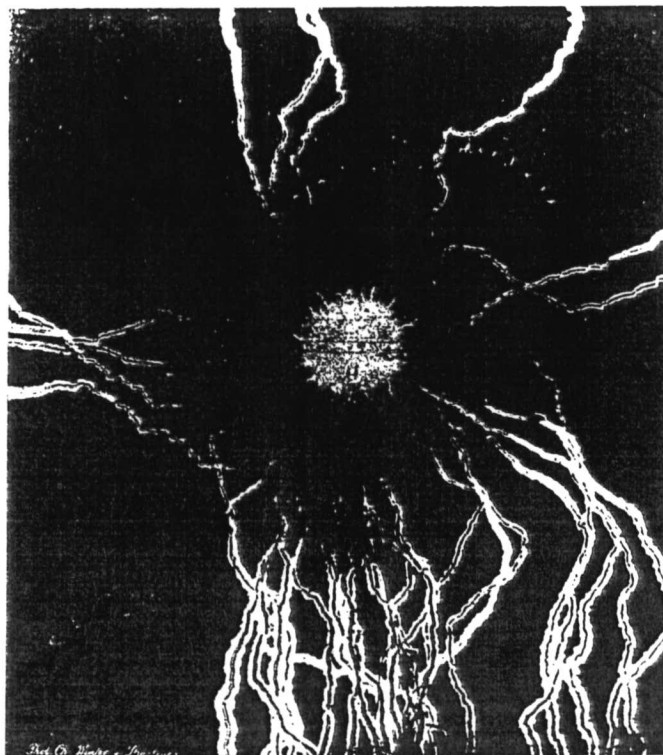
La fotografía en el siglo XIX se consolidó como el medio “científico” por excelencia, como apoyo a la investigación, como prueba fiable de la existencia de cualquier fenómeno. Y por esto el medio fotográfico entendido desde el punto de vista de la ciencia fue leído como el directo derivado de las propiedades físicas de la cámara.



A. Quinsac, Microfotografía: Corte microscópico del cerebro de la larva de mosca, 1886.



Etienne-Jules Marey, estudio del movimiento del aire cuando entra en cuerpos de diferentes formas, 1900-1901.



Charles Winter, Descarga eléctrica, desde una máquina Ruhmkorff, 1850

Si bien es cierto que toda esta fotografía científica, “referencial”, necesitaba de un acontecimiento para su existencia, también lo es, que siguiendo éstos mismos criterios de lectura (los criterios referencialistas de imagen que se crearon en torno a la imágenes fotográficas) las propias imágenes se convirtieron en acontecimientos. Dignificando a sus referentes. Joan Costa ²⁷⁸ explica muy bien esta idea cuando narra como ejemplo que los ojos de las moscas no son un acontecimiento hasta que gracias a la fotografía se pueden llegar a ver. De esta forma la fotografía referencial no sólo registra cosas excepcionales, sino que tiene la capacidad de convertir en excepcional un hecho común, tiene la capacidad de modificar el carácter de las cosas. De hacer creíble un referente.

La fotografía creó un mundo de imágenes como nunca antes se había visto y, desde entonces, todo testimonio fotográfico se convirtió en testimonio de realidad. Sólo lo que se veía en una fotografía podía aceptarse como verdadero. Y fue así como comenzó a confundirse el término visible con el de verdadero y empezaron a surgir toda una serie de prácticas “foto-científicas”.

²⁷⁸ La fotografía entre la sumisión y la subversión, Op. Cit. pág 70.

- **De la máquina científica a la máquina inhumana**

La fotografía se consolidó como una conquista burguesa gracias a la masificación del retrato en estudio. La gente se fotografiaba con un cierto “aire de importancia”, la gente no quería parecerse a su apariencia física. La gente burguesa, como todo el mundo que se hace un retrato, quería encontrar una “semejanza moral”, y esta semejanza moral por aquellos entonces respondía perfectamente al ideal del burgués, a la retratística pictórica académica.

Los retratos fotográficos de aquella época no muestran otra cosa que el prototipo de la época. Una persona, cuando se retrata, sólo se identifica con la imagen fotográfica si ve en ella representado aquello que quiere representar, no por que se asemeje, no por que se “parezca”. El individuo se reconoce como personaje.

La fotografía apoyó el ideal de ilusión democrática, representando los tipos de la vida moderna. Representando no solo los estereotipos burgueses sino también los “otros”.

Los “otros” no eran sólo los exóticos o los lejanos ... los moralmente asociales, fuera del esquema ideal burgués, sino también lo diferente dentro del mismo esquema social burgués: el prototipo de loco, de criminal, de perverso, de deforme, de enfermo... La sociedad del siglo XIX instituye las más grandes y complejas estructuras de control social: manicomios, policía, servicios secretos y archivos de todo tipo. La fotografía de lo “anormal” y la fotografía de lo “normal” contribuyó en gran manera a la integración de “lo monstruoso” y “lo

radical” en nuestra sociedad.

“Por un lado nos aproximamos más a lo que es bueno y bello; por otro, el vicio y el sufrimiento son reclusos en límites más estrechos; así debemos sentir menos temor a las monstruosidades, físicas y morales, que tienen el poder de provocar perturbaciones en el tejido social”.²⁷⁹

Pero con esta clasificación por binomios, (lo bello-lo monstruoso) se fomentan las peligrosas relaciones entre la apariencia del cuerpo y el ser del alma.

A mediados del siglo XIX un único paradigma hermenéutico basado en las clasificaciones por binomios y en una estrecha correlación entre el cuerpo y el alma obtuvo un prestigio ampliamente difundido. Este paradigma tuvo dos ramas estrechamente entrelazadas: la fisiognomía y la frenología. Ambas compartían la creencia de que la superficie del cuerpo, y en especial el rostro y la cabeza, eran portadores de los signos externos del carácter interior.

La fisiognomía²⁸⁰ (1770) aislaba analíticamente el perfil de los diversos rasgos anatómicos de la cabeza y el rostro, asignando un significado caracterológico a cada elemento : frente, ojos, orejas, nariz, mentón, etc. Tanto en su etapa analítica como en la sintética, este proceso interpretativo requería que la característica individual distintiva se interpretara en conformidad con el tipo.

²⁷⁹ Adolphe Quetelet (1842), citado por Allan Sekula en “El cuerpo y El archivo”. *Indiferencia y singularidad*, Op. Cit. pág 137.

²⁸⁰ Allan Sekula. *Ibidem*, pág 144.

La frenología²⁸¹, que surgió en la primera década del siglo XIX de la investigación del médico vienés Franz Josef Gall, buscaba descubrir las correspondencias entre la topografía del cráneo y lo que se pensaba que eran facultades mentales específicamente localizadas en el cerebro.

Con este paradigma basado en la forma, en la materia, era muy fácil detectar “las zonas de ingenio, virtud y fortaleza” de un individuo, igual que era fácil de detectar “las zonas de idiotez, vicio y debilidad”. Y la fotografía hizo posible el poder hablar con pruebas “evidentes” de “idiotez moral”, de bajas animalidades y patologías.

Las ciencias materialistas, crearon un discurso de la forma de la cabeza para la cabeza, para así poder hablar indistintamente de animalidades y patologías. Estas convicciones de la correspondencia entre la apariencia de los rasgos y el comportamiento se materializaron cuando fue posible describirlas, ordenarlas y clasificarlas mediante la fotografía.

A mediados del XIX fueron muchos los médicos y psiquiatras, hospitales e instituciones que se dotaron de un laboratorio fotográfico²⁸² para el análisis de la expresión de las pasiones.

La locura: ¿cuánto tiene de físico o de psíquico?; esta no era la única pregunta a la que intentaban responder, y parece ser que, por entonces, la mayoría estaba de acuerdo en que la locura tenía mucho más de físico que de

²⁸¹ Precursora poco evolucionada de la neurología, y desarrollada a partir de la Craneometría de Gall. Ibídem, pág 144.

²⁸² Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, pág 47.

psíquico.



Albert Londe, Contracción Histérica, 1888.

Pero la locura no era el único tema que preocupaba a los pensadores de la época; si sólo hubieran pensado en ella y sus manifestaciones físicas, no se habría llegado a la justificación de la animalidad o del crimen por la genética. Si sólo se hubiera pensado en la locura no hubiera nacido el nazismo, porque todos los pensadores habrían pensado que la línea que separa la locura de la cordura está tan construida socialmente que con un simple giro de pensamiento los únicos locos podían ser precisamente ellos: los biólogos, los genéticos, y los materialistas. Y los únicos cuerdos los socialmente no adaptados.

Aquí tengo que señalar que hasta el mismísimo Charles Darwin utilizó en 1883 los clichés de Duchenne de Boulougne²⁸³ como argumentos para su teoría

²⁸³ En 1851 aparecieron los primeros *calotipos* de enfermos mentales. Y en 1862

fisiológica de la expresión emocional. Todos estos géneros fotográficos (usos fisiognómicas y frenológicos) nacieron a partir de la fotografía antropológica. Creo que cabría cuestionarse hasta que punto la mentalidad fascista no fue la consecuencia lógica de la difusión de imágenes antropológicas y todos sus derivados.

Quetelet cuando estudia el ángulo craneal de las tribus lo diferencia de “esas nobles frentes griegas”²⁸⁴; años más tarde Galton, elaboraría varios compuestos de retratos que presentaban varios medallones y monedas griegas y romanas, buscando en la “imagen” la fisonomía desaparecida de la raza superior.



Anónimo, Sud australiano fotografiada según las indicaciones de T.H. Huxley, 1870.

Duchenne de Boulogne realizó su análisis electropsicológico de la expresión de las pasiones.

Allan Sekula, Op. Cit. pág 38

²⁸⁴ Ibídem, pág 157.

El caso de la obra de Galton es el más escalofriante fenómeno del uso del medio y la imagen fotográfica con fines descaradamente biologists, descaradamente racistas. Galton en “La verdad de las raíces” realizaría una combinación de retratos de doce oficiales y once reclutas de Ingenieros Reales para crear la “pista indicativa de la dirección a seguir para poder mejorar del modo más fácil la raza inglesa”²⁸⁵. “Galton pretendía intervenir en la reproducción humana mediante la política pública, alentando la propagación de los “aptos” y desalentando o evitando la de los “no aptos”²⁸⁶. En muchos ámbitos de trabajo ahora las obras de Galton aparecen como una aportación a los procedimientos estadísticos para estudiar la herencia genética, pero todavía hoy se olvidan las terribles ideas de las que partieron éstas imágenes y las terribles consecuencias que provocaron.



Galton, Prototipo de “Normal population”, 1883.

²⁸⁵ Ibídem, pág 173.

²⁸⁶ Ibídem, pág 153.



Galton, "Convicted and normal population", 1883.

En la Inglaterra Victoriana se potenció la biologización ideológica y “todos los eugenésicos justificaban sus programas en términos utilitaristas: reduciendo el número de “no aptos” se reducía el número de predestinados a la infelicidad.”²⁸⁷. Así Galton en “Hereditary Genius” intentaba demostrar que:

²⁸⁷ Ibídem, pág 169.

“Los hombres con (reputación de) inteligencia engendraban descendencia con (reputación de) inteligencia”²⁸⁸. Mediante el sistema fotográfico compuesto “que superaba, la capacidad de la inteligencia artística para generalizar”. Dicho sistema consistía en la reproducción de varios retratos sobre una sola placa, en los que él suprimía mediante el fotomontage y el retoque “los detalles sin importancia”²⁸⁹. Construyendo de esta forma lo que él consideraba una “estadística gráfica”, cuya única finalidad era la de encontrar el tipo. Galton, como se puede apreciar, era un biólogo puro, un criminólogo, y por supuesto un racista, “nuestra raza está por encima de la raza africana”²⁹⁰

¿Todavía creemos que “la práctica fotográfica es una práctica anti-ideológica”²⁹¹? Muchas veces viendo las imágenes de Galton, he pensado en las imágenes de Nancy Burson. Al principio sólo las había asociado estéticamente, me parecían lo mismo, pero no sabía muy bien por qué, nunca me había parado a pensar en la mentalidad galtoniana, y nunca me había parado a pensar en la mentalidad que por aquellos entonces giraba entorno al medio y la imagen fotográfica. Ahora que me he parado simplemente me da terror.

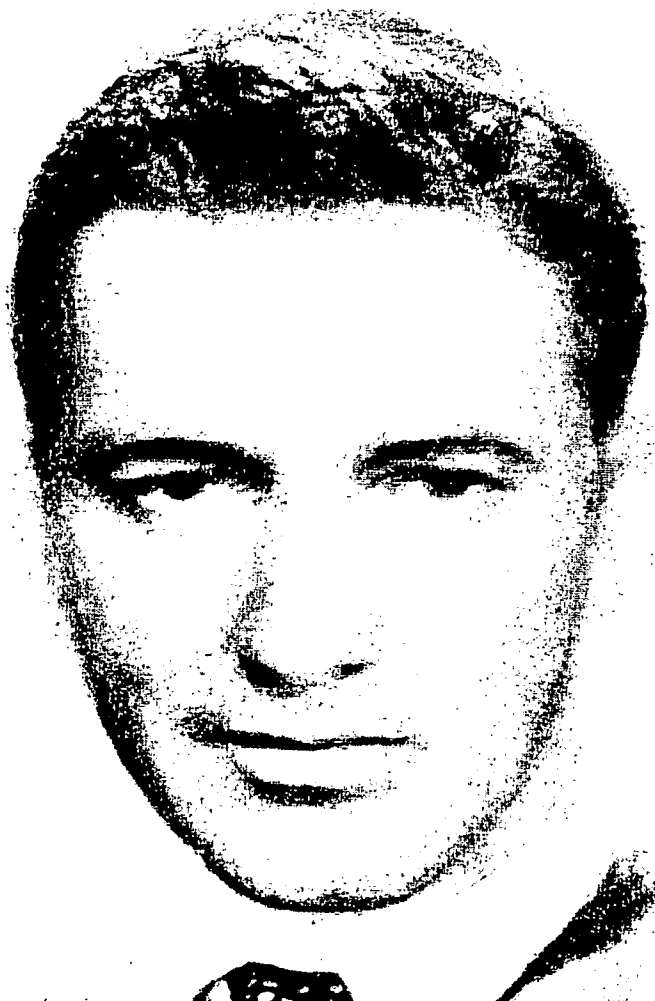
²⁸⁸ Ibidem

²⁸⁹ Ibidem, pág 171.

²⁹⁰ Francis Galton, *Hereditary Genius*, Friedman, Londres, 1978, pág 342.

²⁹¹ Vilém Flusser, *Hacia una Filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990, pag 37.

Flusser pensaba que “El fotógrafo solo puede actuar dentro de un programa. Y por esta razón es un error hablar de una ideologización a través de la cultura de masas, por ejemplo, ideologización a través de la fotografía de masas”. Una posición respetable, pero absolutamente contraria a la mía, el polo opuesto de lo que en éste capítulo intento explicar.



Nancy Burson, prototipo de actor masculino: Cary Grant, Jimmy Stewart, Gary Cooper, Clark Gable, y Humphrey Bogart, 1984.

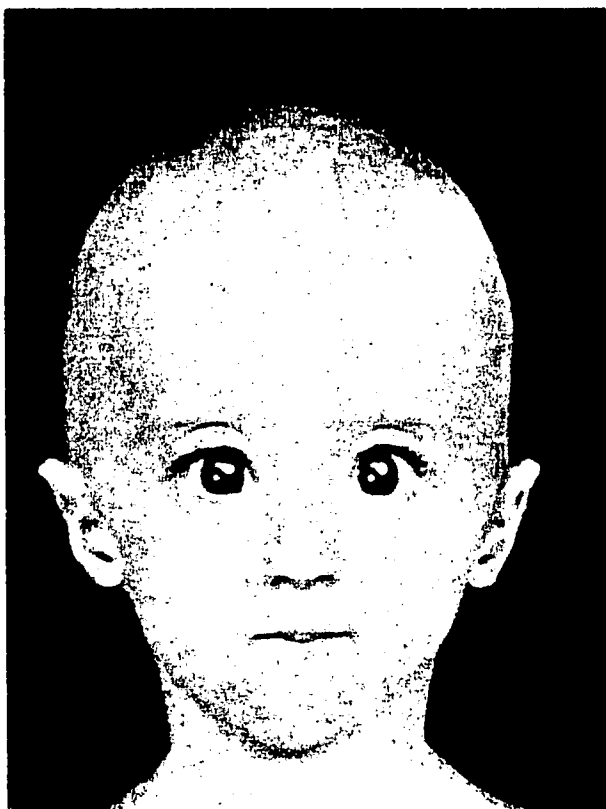
Me da miedo pensar que vuelva a pasar con el uso del medio digital lo mismo, que con el uso del medio fotográfico. Demasiadas cosas coinciden, demasiadas cosas que a mi únicamente me parecían propuestas novedosas realizadas con medios jóvenes.

Hace un par de años vi la película Gátaca, y todavía no he podido olvidarme de ella, sin lugar a dudas el planteamiento de la película era muy biologista y parecido a la mentalidad eugenésica; en la sociedad del futuro los

hombres se dividirán en “aptos” y “no aptos”, los aptos serán los genéticamente predeterminados, y los no aptos los nacidos naturalmente, los no predeterminados genéticamente. Los aptos son los que pueden acceder a cualquier puesto de trabajo, porque genéticamente son superiores, y los no aptos son la escoria de la sociedad. En lugar de fichar con una tarjeta a la entrada del trabajo, un super-ordenador coge una gota de tu sangre y la analiza para saber si eres apto o no apto.

No sé todavía muy bien por qué, pero me da la impresión de que se está asociando la tecnología, (ahora la tecnología digital), al determinismo genético, a la biologización, a la forma y a la materia. Y esto, me da pavor. Por que me parece que se empieza a repetir la historia, una historia parecida a la que potenció el medio fotográfico.

Creo que una tecnología sólo es una tecnología y no puede ser ni buena ni mala, no entiendo por qué muchos teóricos actuales se empeñan en asociar la deshumanización a la tecnología digital. Ahora solo supongo que es porque no se paran a pensar que la deshumanización no depende de la tecnología empleada, solo depende de la forma con que ésta es usada o entendida. Otra vez se vuelve a entender la tecnología asociada a un extraño pensamiento científico, bajo la mentalidad biologista. La tecnología en sí no es nada y los problemas que nos produzca no serán problemas del medio, siempre serán problemas de pensamiento, problemas de la mentalidad con que ésta sea usada.



Nancy Burson, Untitled 1989.

Nancy Burson empezó haciendo tipos y prototipos contruidos digitalmente, después creo monstruos digitales y ahora se ha puesto a fotografiar (física y químicamente) deformaciones genéticas: productos del uso de una tecnología. (añadir pie pág con ponencia de pilar). ¿La ha humanizado la tecnología?, creo que se quedó embarazada ²⁹²y empezó a pensar que la

²⁹² Este dato es de Pilar Gonzalo, lo escuché en una maravillosa conferencia que dio en el Circulo de Bellas Artes en 1998 sobre Imagen Digital, tema de su tesis doctoral, en el que se encuentra trabajando desde hace mucho tiempo. Además del dato expuesto me gustaría aprovechar para agradecerle lo sugerente que fue su ponencia para mí en un momento en que

realidad podía ser mucho más fuerte que las ficciones tecnológicas. Creo que ella no lo sabe pero lo que está planteando es que una tecnología puede servir para construir monstruosas ficciones o monstruosas realidades: todo depende de cómo se use.



Nancy Burson, Tony and his Dad, 1995.

me encontraba escribiendo sobre la desreferencialización de la imagen digital frente a la imagen fotográfica.

Aunque ahora no sé muy bien todavía hacia dónde evolucionará el pensamiento y la tecnología digital, lo que si puedo decir es que en Estados Unidos, alrededor de 1840, era una práctica común que los candidatos a conseguir un puesto de trabajo se tuvieran que someter a un análisis frenológico²⁹³. Con las ofertas de trabajo de los periódicos de la época se puede probar lo extendida que estaba esa idea de “la cara: espejo del alma”²⁹⁴. ¿Nos tendremos que hacer un “*lifting*” antes de ir a una entrevista de trabajo para parecernos a las imágenes super-retocadas que aparecen en todas las revistas. Apariencias: imágenes que se mutan en modelos físicos.

²⁹³ Allan Sekula, *Ibíd.*, pág 146.

²⁹⁴ Título de la famosa obra de Baroja.

6.2. Prácticas pseudo-científicas

- **Criminología y criminalística:**

Como hemos visto a finales del XIX existían dos polos metodológicos para definir y regular la desviación social: de una parte el retrato científico, médico y policial y de la otra el retrato de estudio y el álbum familiar. Si el retrato de estudio sirvió para establecer y delimitar el terreno de “los unos” de las tipologías políticas y socialmente correctas, el retrato policial y la fotografía médica sirvieron para delimitar el terreno de “los otros” de las tipologías patológicas, enfermas, criminales y socialmente incorrectas. De los “aptos” y los “no aptos”.

“Para los positivistas del siglo XIX, la fotografía hizo realidad por partida doble el sueño de la Ilustración de un lenguaje universal: el lenguaje mimético universal de la cámara aportó una verdad superior y más cerebral, una verdad que podía ser pronunciada en el lenguaje abstracto universal de las matemáticas. Por ello, la fotografía se adaptaba a la visión galileana del mundo como libro “escrito en el lenguaje de las matemáticas”.”²⁹⁵.

Permitía reducir la naturaleza a su esencia geométrica.

Este archivo general, creado mediante la fe en el medio fotográfico

²⁹⁵ Allan Sekula, Op. Cit., pág 150.

contuvo necesariamente “tanto el rastro de los cuerpos visibles de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, como el de los pobres, los enfermos, los locos, los criminales, las minorías raciales, las mujeres y demás encarnaciones de lo indigno”²⁹⁶

La aproximación “realista” al mundo, y aquí por realismo se entiende ese venerable (medieval) realismo filosófico que insiste en la verdad de las premisas generales, en la realidad de las especies y tipos, y la igualmente venerable aproximación “nominalista”, que niega toda realidad de las categorías genéricas fuera del constructo mental, fue lo que hizo que se considerara el medio fotográfico como medio válido para la definición del arquetipo y el prototipo, para la construcción del mundo en binomios.

Pero por suerte no todos los personajes de la historia de la fotografía policial fueron Galton: de un lado estaban los criminólogos²⁹⁷ que perseguían al cuerpo criminal en general, al tipo criminal, y de otro lado estaban los criminalistas que buscaban “este” o “aquel” cuerpo criminal, que tendían a individualizar.

Así y con un método más criminalista que criminológico Bertillon inventó el primer sistema de identificación moderno y efectivo, porque su filosofía no era la del encontrar el tipo, sino más bien la de individualizarlo.

²⁹⁶ Ibídem, pág 143.

²⁹⁷ Allan Sekula, Op. Cit. Pág 152.



Alphonse Bertillon, "Cuadro sinóptico de los trazos fisinómicos", Paris 1895.

"Era más un ingeniero social, un funcionario técnico con mucha inventiva que un criminólogo. Su objetivo era basar el trabajo policial en principios científicos, ya que se daba cuenta de que la mayoría de los agentes de policía no estaban familiarizados con técnicas de investigación coherente rigurosamente empíricas".²⁹⁸ "Para Bertillon el cuerpo criminal no expresaba nada. No existían

²⁹⁸ Ibídem, pág 159

secretos caracterológicos escondidos bajo la superficie del cuerpo”²⁹⁹ “ Para él: el individuo sólo existía como individuo al ser identificado, al ser individuado”.³⁰⁰

Gracias a Bertillon las leyes formales de la esencia y el origen del crimen basadas única y exclusivamente en imágenes fotográficas fueron modificadas.

Bertillon consiguió que se modificaran estas prácticas más foto-sociales o foto-políticas que foto-científicas gracias a salirse del propio medio, gracias a que realizó un estudio micro-macro de la situación, gracias a que consiguió dudar de las imágenes fotográficas como única prueba fiable de la constatación de su referente.



Método Bertillon, Cuatro filas del servicio de identidad judicial, París, 1906-1914.

²⁹⁹ Ibídem, pág 163

³⁰⁰ Ibídem, pág 165.

- **De los Optogramas a la magia**

Aunque algunas de las prácticas foto-científicas quedaran deslegitimadas con anterioridad, todavía en 1925 aparece un caso de asesinato resuelto mediante un optograma³⁰¹, un hombre muerto por el uso y la creencia en la objetividad del medio fotográfico.

Era una creencia comúnmente aceptada en la última mitad del siglo diecinueve, que la última imagen vista por los ojos de un moribundo quedaba “fijada” en la retina por un lapso de tiempo considerable. Por tanto, si los ojos de una persona asesinada eran fotografiados sin demora, antes de las 24 horas siguientes a su fallecimiento, el culpable podía ser identificado por medio de la imagen de la retina. Esto que parecía haber sido simplemente una creencia popular fue tomada seriamente por Scotland Yard a sugerencia del fotógrafo William H. Warner en abril de 1863, y entre 1864-65 aparecieron en la prensa fotográfica un montón de noticias de las imágenes retinianas. Los optogramas eran obtenidos por algunos médicos forenses con la esperanza de conseguir una imagen de la escena del crimen..., cuando no el retrato del asesino. Como si el ojo, en el momento de la muerte, se convirtiese verdaderamente en un aparato fotográfico, capaz de conservar durante unas horas en la retina la imagen exacta del último instante de la vida.

“ Sin duda entre los cuentos que usan la idea de la imagería retinal, el mejor escrito, si no, el más interesante, es *At the End of the Passage*, de

³⁰¹ Esta práctica se inició en 1865.

Rudyard Kipling.

Cuatro hombres solitarios, aburridos y sofocados por el calor de la India, se reunían una vez por semana, a la salida de sus diversas ocupaciones imperiales, para jugar bridge y relajar sus tensiones en una charla irritable. Uno de ellos, Hummil, estaba particularmente de mal humor esa noche. Arisco y enfermo, despide a sus invitados, excepto al doctor Surstow, quien insiste en quedarse y tratar de ayudarlo. Hummil admite haber contemplado la posibilidad del suicidio, y haber sido llevado a una desesperación insomne por un rostro ciego que lo perseguía por los corredores. Estaba convencido de que si era atrapado, moriría. Se estaba volviendo loco. Después de que Surstow le administra opio, Hummil se duerme y al día siguiente se despierta más fresco. Surpurtow lo deja solo hasta la siguiente reunión del grupo. Cuando los tres invitados llegan a la casa de Hummil, lo encuentran muerto: “en los ojos fijos estaba escrito un terror que sobrepasaba la expresión de cualquier pluma”. Surstow nota algo en los ojos. Los fotografía. Más tarde ese mismo día, el doctor se retira al baño con su cámara Kodak. Después de unos minutos, se oye ruido de algo hecho pedazos. sale de ahí muy pálido. “¿conseguiste hacer la foto?, le preguntan; “¿qué se ve en ella?” El doctor responde: “Fue imposible, desde luego. No hace falta que la miren... He destrozado las películas...Fue imposible”. “Eso”, dijo uno de los otros, mirando la mano temblorosa del doctor, que se esforzaba por volver a encender su pipa, “es una maldita mentira”.³⁰²

Cuando la ciencia se convierte en la ciencia de lo registrable es muy

³⁰² Bill Jay. “En los ojos de los muertos. Fotografía de retina.” *Luna Córnea*, nº 10, 1996, México, Centro de la Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. pág 90.

sencillo que la magia, si se puede hacer visible, también se convierta en ciencia.

En aquella época la frontera entre lo visible y lo invisible se disuelve. Y a ésta disolución, le ayuda en gran medida el descubrimiento de los rayos X. “Cuando Wilhem Conrad Röntgen descubre los rayos X en diciembre de 1895, es la noción de una *luz invisible* capaz de impresionar la placa fotográfica lo que revolucionará a los medios científicos”³⁰³, y esa misma noción de invisibilidad la que justificará el uso de radiografías (Hippolyte Baraduc³⁰⁴) en el estudio de los fenómenos nerviosos, la histeria, la hipnosis y la electroterapia. Las enfermedades mentales comienzan a ser estudiadas como enfermedades de la *impresionabilidad*.

“Manteniendo, por ejemplo, una placa fotográfica sobre un sujeto “impresionable” dormido, se obtiene, en la oscuridad y sin cámara, el aura de su pesadilla.” ³⁰⁵

Así es cómo en esta época se comienza a justificar la magia científicamente, por el carácter de máquina asociado al medio fotográfico. “La esencia “científica” de la fotografía no contradice, en este final del siglo XIX, su

³⁰³ Georges Didi - Huberman, “La fotografía científica y pseudocientífica”, Op cit , pág 75.

³⁰⁴ *L 'ame humaine, ses mouvements, et l'iconographie de l'invisible fluidique*. Carré, París, 1896.

Méthode de radiographie humaine. La force courbe cosmique. Photographie des vibrations de léther. Ollendorf, París 1897.

³⁰⁵ Hippolyte Baraduc (1897), pág 21.

empleo en el campo de la ficción, incluso de la magia y del delirio. No se contenta con reproducir lo visible; sino que produce también objetos visibles ideales (aspecto demiúrgico, en cierto modo), al tiempo que los “demuestra” experimentalmente (aspecto positivista) ” Incluso milagroso. Tal es el caso del Santo Sudario de Turín, que cobra en 1898 (en el año en que se saca el primer cliché de éste) una importancia teológica y litúrgica que jamás había tenido hasta entonces.

Cualquier cosa fotografiada independientemente de su pertenencia a un mundo empírico o científico se convirtió inmediatamente en verdadera por el hecho mismo de haber sido fotografiada. La máquina fotográfica encontró una válida justificación moral, o por o menos, la razón de su existencia al subordinarse a los criterios “positivistas” de verificación empírica. Creando así una poética de la revelación que se centraba tanto en hacer ver lo nuevo, lo invisible, lo inmaterial cómo en constatar el arquetipo.

La fotografía criminal y la antropológica colaboraron a la catalogación de tipos y arquetipos sociales, basta pensar en la obras muy posteriores a estas prácticas como las de los fotógrafos como Lewis Hine, o Agust Sander.

Lewis Hine trabajó durante mucho tiempo para el museo criminal de Torino, y toda su obra no muestra otra cosa que el arquetipo de optimismo social de américa. La de su contemporáneo August Sander que se dedicó a registrar una serie de “tipos” alemanes, era además realizada con tiempos de exposición largos, con poses largas que él mismo las definía como las que pueden producir “una imagen arquetípica”.



Derecha: Agust Sander, "Editor", 1923-24. Izquierda: Agust Sander, "Maletero" 1929.

En cualquiera de los dos casos el fin de sus imágenes viene a ser el mismo mostrar lo correcto y lo incorrecto, mostrar los aspectos antropológicos de la cultura a través de la reducción del mundo a arquetipos. Reducir el mundo a las

relaciones entre el hombre y la máquina, que en definitiva no era otra cosa que mostrar el tema fundamental de la cultura contemporánea.

Esta reducción relegó la revelación misma de la imagen fotográfica a un nivel de referencialidad verdaderamente asfixiante. La ciencia fotográfica sólo pudo nacer como directo derivado de las propiedades físicas de la cámara, extendiéndose de ésta forma la idea “macluhaniana” de ojo fotográfico como prótesis perceptiva. Y ni siguiera las posiciones teóricas acerca del medio y la imagen fotográfica contradictoriamente opuestas pudieron ver la fotografía indesligada de esta mentalidad del hacer visible. Basta pensar en el propio Moholy-Nagy, reconocido teórico de las vanguardias, que no pudo deshacerse de la idea de mecanicidad asociada a la fotografía. Para él, como para las posturas ideológicas aparentemente contradictorias: la fotografía representaba el instrumento ideal para analizar y producir la “nueva visión”. Es decir, el instrumento ideal para hacer visible.

La fotografía no sólo multiplicó las imágenes de la realidad, sino que realizó la imaginación colectiva, visualizando el invisible y materializando lo inmaterial. La fotografía bajo el concepto positivista de la imagen, poseía la facultad de rendir creíble lo increíble, posible lo imposible. La fotografía confirió un carisma de realidad a cualquier cosa que fuese fotografiada, “realizó” (literalmente: tradujo a realidad) cualquier fantasía.

“ Quien en una determinada época se interesa por una determinada estética , encuentra sin dificultad en el copioso álbum de la historia de la fotografía los testigos principales con cuya ayuda pueden presentarse las pruebas exactas a favor y en contra de casi todo. La declaración de este testigo es flexible, la indiferencia sólo la crea el

*contexto argumentativo al que está vinculado cada fotografía. Incluso tras una fijación unívoca es posible usar la misma fotografía para un interés completamente opuestos”*³⁰⁶

La ciencia fue el método para negar la verdad en favor del hecho, “y la cámara no fue más que una herramienta para coleccionar hechos específicos que implicaban su propia verdad. Que las fotografías fueran aceptadas como “realidad” no representaba tanto un reconocimiento para con la cámara misma, sino con la actitud ochocentista hacia una “realidad de hechos”.³⁰⁷

La prueba más convincente que he encontrado de que realmente “la fotografía” no es nada, que solo ha sido el producto de la mentalidad modernista, que sólo puede llegar a ser algo mediante los atributos históricos o los conceptos socio-culturales que le son atribuidos, y que su “referencialidad” no es otra cosa que un planteamiento racionalista, formalista y positivista, moderno, es el gran *boom* que a finales del siglo XIX y principios del XX tuvo la fotografía espiritista. Pensar cómo convivió con la fotografía científica y cómo los espíritus, los fantasmas y las hadas se convirtieron en realidades por el hecho de ser fotografiados, prueba, sin lugar a dudas, que no toda la fotografía ha sido una historia de la fotografía de “la realidad”, pero que toda ella ha estado construida en base a la fe en los medios mecánicos.

³⁰⁶ K.B.-J.F. Joachim Schimd 1985, *Luna Córnea*, Op. Cit., pág 63

³⁰⁷ *Ibíd*em, pág 98.

6.3 Prácticas Foto-espiritistas

- **La fotografía como soporte de fantasías: fotografías de espíritus**

La naturaleza de la imagen “figurativa” hace posible su doble función: es una constatación de la realidad o más bien de algo real, y a la vez crea una apariencia de las cosas, construye realidades.

¿Será entonces que la evolución de las sombras a las formas, de los fantasmas a las imágenes es un problema cultural? ¿Será acaso un problema de aprendizaje, una cuestión de desarrollo tecnológico o una cuestión social?

“En la transición del pensamiento mágico al científico, los magos ejercían su oficio sobre la apariencia de las cosas, tratando de descubrir su esencia. González de Llano, filósofo español, en la introducción al libro de Giordano Bruno, *Mundo magia, memoria*, hace una reflexión que no sabemos si inscribir dentro de la filosofía, la estética o la teoría de la percepción: “*Imago y phantasma* (de dónde derivan imagen y fantasma) son vocablos, el uno latino y el otro griego, que se traducen al castellano con el nombre común de imagen. Sin embargo imagen y fantasma despiertan resonancias de realidades muy distintas... Con la imagen estamos en la manufactura y en el ojo previsor, que cura de los sustos de las ilusiones ópticas... Por su lado el *phantasma* nada tiene que ver con el mundo de la manufactura y el trabajo del ojo, sino que se da

como transparencia de las cosas”³⁰⁸

Realidad y fantasía, términos opuestos, han hallado a través del medio fotográfico un punto de encuentro. Y es precisamente a través de la imagen fotográfica, “soporte de una realidad” donde ese punto de encuentro se hizo posible.

¿Será que la adopción del concepto de imagen fotográfica nos ha condicionado hacia una relación con la verdad?

“A lo largo del siglo pasado y debido al cambio de actitud que la ciencia otorgaba a prácticas antes sólo concebidas en el terreno de la herejía, la sociedad “leída y escrita” entretenía sus tardes con la realización de sesiones de magnetismo animal o mermerismo, además de toda una suerte de divertimentos relacionados con la magia y “el más allá”. Pero en 1861 comienza lo que pronto se convertiría en ciencia, filosofía y religión”³⁰⁹: la fotografía de inmaterialidades, la fotografía de espíritus.

El sacerdote y jesuita Palmés (1931) en su libro sobre metafísica y espiritismo³¹⁰ explica el concepto de ciencia de la siguiente forma: “La ciencia importa necesariamente conocimientos ciertos, que sean ciertos porque sea

³⁰⁸ Andrea di Castro, Los fantasmas de las imágenes, la evolución de las sombras a las formas, *Lunea Córnea*, Op. Cit. pág 109-110.

³⁰⁹ Georgina Rodríguez Hernández, De amuletos, retratos y magia, *Lunea Cornea*, op. Cit. pág 37.

³¹⁰ *Metapsíquica y Espiritismo*. M.Palmés, s.j., ed. Labor, Barcelona 1931 (1º ed), ésta 1950. págs 4-6

posible dar razón de su certeza: lo cual es lo mismo que decir que han de poder ser demostrados ... y la ciencia positivista es la que se funda inmediatamente en la experiencia y se concreta al conocimiento de los hechos, de sus leyes y de sus causas de orden empiriológico o fenoménico, llamadas también causas próximas”

Las fotografías de espíritus se remontan a prácticamente los inicios de la fotografía histórica. Parece ser que el fenómeno comenzó en Estados Unidos para de alguna forma solucionar psicológicamente las dolorosas pérdidas que habían sufrido las familias americanas con la guerra civil. Y que esta práctica se traspasó a Europa después de la primera guerra mundial. “El ángel del espiritismo llenó una gran necesidad que tenía una Europa traumatizada”³¹¹.

Los fotógrafos, a los que yo llamaría psicólogos o magos, eran poseídos por fenómenos psíquicos y paranormales consiguiendo de ésta forma fotografiar los espíritus de los familiares muertos en la guerra.

³¹¹ Paul Ryan, “Fantasmas en la Máquina: Conan Doyle y la fotografía de espíritus”, *Luna Córnea*, Op. Cit. pág 20.

- **La fotografía de espíritus: referentes y médiums**

*“Existen por lo menos, dos maneras de fotografiar fantasmas. Una de ellas se limita a registrar, en la placa fotográfica, la aparición del espectro en la sesión espírita (el “muerto” se hace visible al salir de la cámara o gabinete oscuro). La otra, mucho más interesante desde el punto de vista estético y experimental moderno (para no mencionar la función mediúmica del artista , resucitada por Breton), es la que convoca, sin intermediación “externa”, sin otro médium que el artista ni más espectro que el surgido de la revelación fotográfica, al fotomédium y al fantasma en el misterioso cuarto oscuro.”*³¹²

Pero éstas no fueron las únicas clasificaciones que se hicieron de las fotografías espiritistas: también se hicieron por los objetos representados y por el procedimiento técnico (espiritista, se entiende) por el que se conseguía la representación.

“Según Morselli³¹³ se debe hacer una Clasificación desde dos puntos de vista diferentes: Según que se atienda al objeto que las fotografías representan o pretenden representar. O bien al procedimiento técnico por medio del cual se obtienen las fotografías, o más exactamente, según sea la naturaleza de las radiaciones por las cuales sería inmutada la

³¹² Conan Doyle. *El Espiritismo*. Madrid, Biblioteca del Más Allá, 1927 pág 545-346.

³¹³ *Psicología y Espiritismo*, Tomo I, citado por Palmés, Op. Cit. pág 59.

placa fotográfica”

La clasificación por los objetos representados se dividía en:

1. Fotografías de efectos materiales del mediumnismo, como serían los cambios que se habrían realizado en la sala durante la sesión, las trazas dejadas en aparatos registradores por los fenómenos que se habrían desarrollado, etc.

“Este grupo de pruebas tiene un modestísimo significado ya que en ellas no son registrados los fenómenos en sí mismos, sino que la fotografía serviría solamente para comprobar cosas de cuya realidad no se duda, sino solamente de su verdadera causa”.

2. Fotografías de fenómenos mecánicos en actuación. Tales son, por ejemplo, las fotografías que representarían levitaciones de mesas u otros objetos en el momento de efectuarse.

“Estas fotografías representan solamente lo que habría podido apreciarse con la vista , y, dado que sean suficientemente claras, no pueden tener más valor que el de una confirmación de las observaciones hechas directamente.”

3. Fotografías de efluvios o emanaciones más o menos visibles a simple vista, provenientes, ora del médium o de los circunstantes, ora de los alrededores del médium o del gabinete oscuro, etc.

“Servirían para desvanecer las dudas de si intervino alguna ilusión en la observación directa de fenómenos.”

4. Fotografías de las radiaciones de naturaleza desconocida, imperceptibles para nuestros sentidos normales, proyectadas por el médium en estado de “trance”, o eventualmente por objetos externos por él influenciados, o por los mismos que se hallan presentes formando cadena.

5. Fotografías de las formas ya parciales ya integrales (materializaciones) que se muestran simplemente por obra de los médiums organizadores de teleplasmas.

“Es curioso que en éste grupo de fotografías abundan más las que se representan fantasmas completos que miembros dinámicos, que con tanta frecuencia se perciben en las sesiones.”³¹⁴

6. Fotografías de fantasmas invisibles que se representan más o menos cercanos al médium y en el campo de su acción mediática: los cuales, aun permaneciendo invisibles para el ojo humano, tendrían el poder de impresionar las placas, en las cuales aparecerían más o menos claramente después de ser reveladas.

“Esta es la categoría de las llamadas propiamente espiritistas. Invisibles al ojo humano pero fotografiables.”³¹⁵

7. Fotografías de apariciones espontáneas, esto es en ausencia de todo médium. Morselli dice que esta clase de fotografías en la actualidad no son más que un *desideratum*, y que las que son abducidas por los espiritistas son raras y

³¹⁴ Todas las cursivas son los comentarios de Palmes a las tipologías

³¹⁵ Ibídem, Delanne, *L'ame est immortelle*, pág 99.

de naturaleza alucinatoria.

8. Fotografías de apariciones provocadas voluntariamente por telepatía entre vivos; desde un lugar distante, fuera del alcance del objetivo alguien transmite su imagen a la placa fotográfica, no por la luz, sino por algún procedimiento telepático de naturaleza todavía no conocida.

Y la clasificación por la técnica utilizada para conseguir la representación se dividía en:

1. Ectoplasma³¹⁶, viene a significar lo mismo que producción de ectoplasmas; y por ectoplasma se entiende una substancia misteriosa que parece salir del cuerpo del médium, visible o no visible, dotada de las más diversas propiedades y capaz de producir los más variados efectos, siendo luego reabsorbida por el médium sin dejar rastro alguno de sí. El ectoplasma, en la jerga de los metapsíquicos y espiritistas, suele designarse muchas veces, por antonomasia, sencillamente con la palabra substancia; a veces para abreviar se le llama materia.

Gustavo Geley, director del que fuera el Instituto Metapsíquico de París en *La ectoplasma y la clarividencia* describe:

La ectoplasma ante todo es un desdoblamiento psíquico del médium. Durante el trance una porción del organismo se exterioriza... El ectoplasma se presenta al principio, a la observación, bajo la apariencia de una sustancia amorfa, ora sólida, ora vaporosa. Luego en general se organiza y a sus

³¹⁶ Palmés, Op. Cit. pág 87

expensas, se ven aparecer nuevas formas, las cuales cuando el fenómeno es completo, pueden tener todas las capacidades anatómicas y fisiológicas de organismos biológicamente vivientes. Se convierte en un ser o en una fracción de ser que posteriormente es reabsorbido al fin de la experiencia.

2. Telequinesia³¹⁷ : Compuesta de las voces griegas *tele* lejos, y *kinesis*, movimiento, “es un neologismo inventado recientemente para significar un grupo de fenómenos de movimiento de objetos sin que intervenga en ellos contacto alguno de la persona que se cree moverlos a distancia”. El fenómeno típico y principal es el de las mesas danzantes, que otros prefieren llamar mesas giratorias “*tables tournantes*”, los ingleses “*levitation*”. Es movimiento sin contacto.

3 Criptesia³¹⁸, lucidez y telepatía: “casi todos los fenómenos de la metapsíquica subjetiva pueden reducirse a un solo fenómeno, al que los magnetizadores hace un siglo llamaron lucidez o clarividencia (*Hellsehen*), que actualmente se llama con algunos matices distintos telepatía, y al que yo propondría que se le llamase criptesia. Criptesia según la etimología griega, indica una sensibilidad oculta, una percepción de las cosas, desconocida en cuanto a su mecanismo, y de la cual no podemos conocer más que sus efectos”.

*Este vocablo ofrece la ventaja de enunciar solamente el hecho sin connotar ninguna teoría*³¹⁹

³¹⁷ Ibídem, pág 193.

³¹⁸ Ibídem, pág 250. La palabra la inventó el Dr Richet, Ibídem pág 74.

³¹⁹ Ibídem pág 250.

La iglesia se cuidó mucho en diferenciar entre ciencia y metafísica, y metafísica objetiva y subjetiva, porque de alguna manera tenía que disculpar a los santos y sus milagros.

“Fotografías metapsíquicas: se admite su autenticidad no sólo por autores espiritistas sino también por autores metapsíquicos que no profesan el espiritismo, las fotografías espiritistas sólo son tenidas en consideración por los que profesan el espiritismo”... “En las primeras los objetos se impresionan estando realmente delante del objetivo en el momento de la exposición, en ellas el fraude si existe no consiste en la ausencia del objeto que luego aparece, sino en haberlo introducido fraudulentamente dentro del recinto donde se hallaban los objetos fotografiados” ³²⁰

Metapsíquica objetiva y subjetiva:

“Recójense, pues en los libros metapsíquicos y en especial en el tratado del doctor Richer, toda clase de hechos mentales de aspecto maravilloso y extraordinario; no solamente los alegados por el ocultismo y la magia que, en cierta manera, han sido objeto de la superstición de todos los tiempos; ni solamente los que invoca el espiritismo, que, en el fondo, vienen a ser los mismos, sino también los que se encuentran consignados y descritos en las Sagradas Escrituras, y los que se refieren a las historias de los Santos. No es raro, en efecto, encontrar en los libros de metapsíquica, junto a los hechos que se atribuyen a los médiums, otros hechos críticamente irreprochables, que por haber sido aceptados por auténticos en las causas de beatificación o

³²⁰ Ibídem, pág 246.

*canonización, son tenidos por los católicos como hechos verdaderamente milagrosos o sobrenaturales"... "Los hechos de la metapsíquica subjetiva no son exclusivamente propios del Espiritismo"... "El autor , pues , de este libro, que por la gracia de dios, es católico, apostólico y romano, y que por profesar la verdadera Filosofía, abomina del positivismo, que es la ignomia de la razón humana, y sabe dar a la experiencia el valor que le corresponde, no podrá ser influido en sus conclusiones por prejuicios algunos contra la realidad o no realidad de la identificación espiritista. Porque sea lo que fuere de las conclusiones a que llegue acerca de este particular, no tendrá que modificar en nada, ni sus creencias ni sus convicciones filosóficas, con las cuales son enteramente compatibles, no solamente la existencia de espíritus desencarnados y de cualquiera otros espíritus, sino también las comunicaciones de éstos con los hombres"... "No está, por tanto, interesado en negar el hecho de la comunicación de los espíritus con los hombres, como lo están los positivistas; porque en la doctrina católica encuentran elementos sobrados para explicarlas, sin verse obligado a renunciar a ninguna de las doctrinas que cree o que profesa. Ni tampoco está interesado en afirmar la realidad de aquellas comunicaciones, como de hecho lo están los espiritistas; porque si para éstos, sin esas comunicaciones, el edificio de sus doctrinas se derrumba, no es así para el católico, para quien la razón de crecer y afirmar la existencia de espíritus y la supervivencia de las almas después de la muerte, no es en modo alguno la experiencia, sino lo que sabe por la revelación, contenida en las sagradas escrituras y en la tradición, según se la impone la iglesia, y lo que la filosofía evidentemente le demuestra."*³²¹

³²¹ Ibídem págs 279-280.

A pesar de las contradicciones eclesiales sobre el tema del espiritismo, que no expresaban otra cosa que el miedo al pensamiento racionalista, positivista y científico, el *boom* del espiritismo y de la fotografía espiritista como prueba de su existencia avanzó, y ni siquiera a los jesuitas se les ocurrió dudar de la máquina, del medio fotográfico: dudaron de los referentes, dudaron del género humano y dudaron de los fenómenos espiritistas, incluso llegaron a dudar de su fe. Pero nunca dudaron ni de la máquina ni de la ciencia, nunca pensaron que la imagen fotográfica podría no ser una imagen “referencial”, nunca pensaron que el medio fotográfico era simplemente un medio para construir apariencias, para construir imágenes, para construir discursos.

*“Tanto los espiritas como los metapsíquicos han recurrido con frecuencia al procedimiento fotográfico, como medio aptísimo para la comprobación de la realidad de los fenómenos que unos y otros admitan. Sin duda alguna, el procedimiento escogido es en sí mismo uno de los más excelentes. Porque es claro que, si los espiritistas hubiesen podido lograr que los espíritus dejarán una imagen de sí mismos en las placas fotográficas; si los metafísicos hubiesen podido registrar con la fotografía la formación verdadera de ectoplasmas y materializaciones, unos y otros tendrían en la fotografía un argumento aplastante contra todos los que se mantienen firmes en negar la intervención de espíritus desencarnados en las sesiones espiritistas, y rechazan la autenticidad de los fenómenos de ectoplasma.”*³²²

La luz y la química, no sólo por su significado, sino también por su

³²² Ibídem, pág 59.

proceso habían sido relacionadas siempre con la magia, basta pensar en el sinfín de alquimistas, matemáticos y brujas quemados en las hogueras de la inquisición. El medio fotográfico podía haberse difundido en cualquier otro período, incluso existe un beato, el beato San Lucrecio, del siglo XVII, al que puede atribuírsele el invento, pero fue imposible que dicha invención se asumiera, debido a las mentalidades políticas y religiosos de otras épocas.

Para la magia, desde sus formas más arcaicas, todas las cosas hechas a imagen y semejanza del ser humano están animadas, y por tanto pueden producir atracción o rechazo, pueden estar dotadas de sentimientos. La magia cree que los hombres y las cosas se pueden influir sin la materia y que los símbolos pueden hacer suyas las propiedades de los objetos-sujetos simbolizados.

“El pensamiento mágico radica en dos principios elementales : el homeopático y el simpatético, en el que las cosas que alguna vez estuvieron juntas siguen, aunque separadas, influyéndose mutuamente. Estos dos principios se cumplen en los retratos, más allá de cualquier razonamiento semiótico o artístico. Son los usos cotidianos, en todo caso los que le asignan sus significados”.³²³

Y que los usos cotidianos asignaran los significados a las cosas era tan fuerte para el pensamiento mágico como lo era para el renacentista y el modernista. No se podía perder la fe ni en un sistema dirigido por la iglesia, ni en uno dirigido por los ideales comunistas, fascistas o nazis.

³²³ Georgina Rodríguez Hernández, Op. Cit. pág 38.

El caso es que ni el entendimiento dirigido por la fe, ni el dirigido por la experiencia y el raciocinio científico, pueden seguir teniendo sentido alguno porque ambos construían el mundo en binomios; entre los parámetros “racional e irracional” sólo hay un camino, una línea recta, por la que se va o por la que se vuelve, pero en la que nunca se vive.

Creo que por unos momentos me he dormido, y ahí está, me ha vuelto a salir el subconsciente virtual para recordarme que porque sueño existo, y que sólo existiré mientras pueda seguir haciendo conexiones surrealistas, inventarme mi propia realidad fotográfica para creer que “el mundo sólo está perfectamente roto” ³²⁴

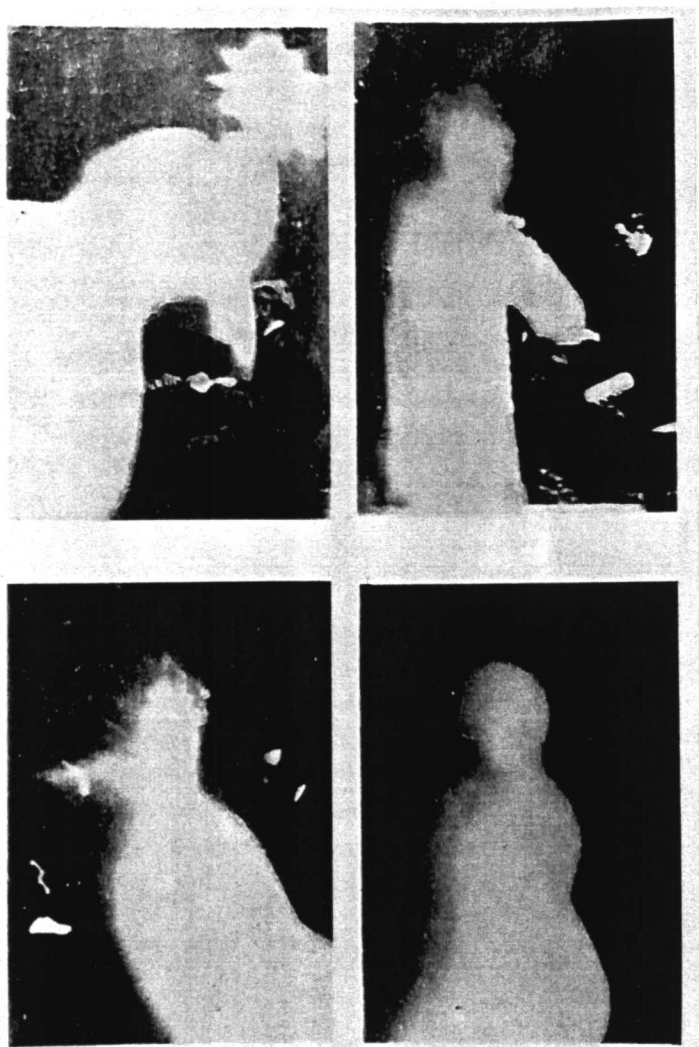
Perfectamente roto, porque como explicaré lo que yo pensaba que eran fotografías “referenciales” y lo que yo pensaba que eran fotografías “no referenciales” han resultado ser lo mismo, han resultado ser productos culturales producidos con la misma filosofía de producción, con la misma visión del mundo y desde el mismo punto de vista. Yo pensaba contarles que las fotografías “científicas” eran “referenciales” porque estaban encaminadas a producir verdad, a documentar, que en ellas lo importante era la presentación o representación de su referente, y que las fotografías “espiritistas” estaban realizadas con el fin de hacernos creer ficciones, de construir otras realidades, que eran fotografías en las que su finalidad no era presentarnos un referente sino hacernoslo creer. Pero la verdad es que gracias a mi gran inconsciente virtual creo ya he demostrado que las verdades de las fotografías científicas nos las creímos sólo por su contexto. Y que cualquiera de ellas las podríamos haber

³²⁴ Oliviero Girondo.

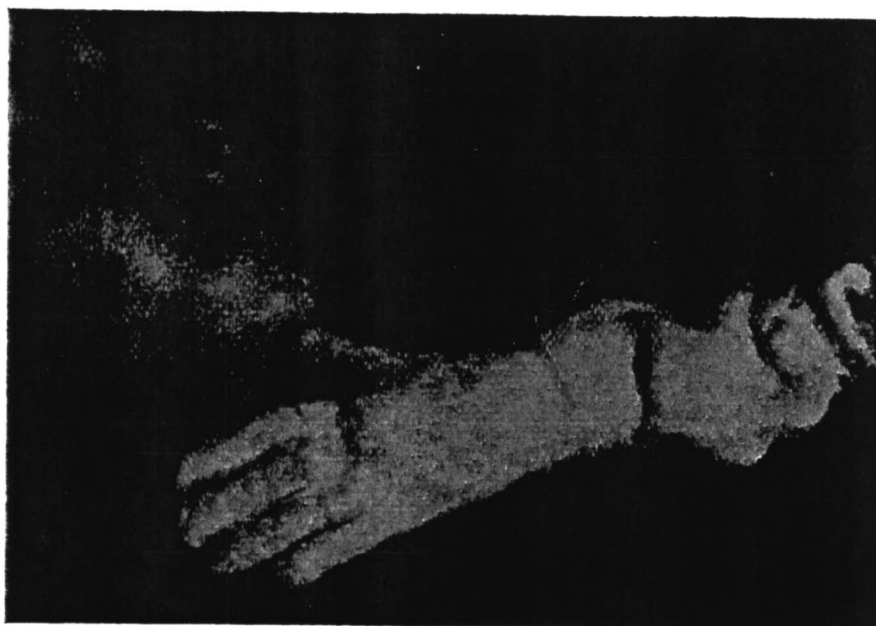
encontrado en una galería años más tarde sin plantearnos ni por un momento que aquello era la constatación o la prueba de un descubrimiento científico, de una realidad. Ahora sólo me queda demostrarles que las fotografías espiritistas, sólo pudieron ser creíbles por el mismo hecho, por su contexto histórico, social y cultural. Que esta fotografía supuestamente “no referencial”, al final estaba construida bajo la misma concepción de fotografía que la que era “referencial”. Demostrar que el mundo de las apariencias no es otra cosa que el de las realidades pragmáticas. Y que la pragmática es la que hace que esos rotos de concepto sean perfectos.



Fotografía de Ectoplasma, obtenida con el medium Franek Kluski.



Fotografía de fantasmas 1873.



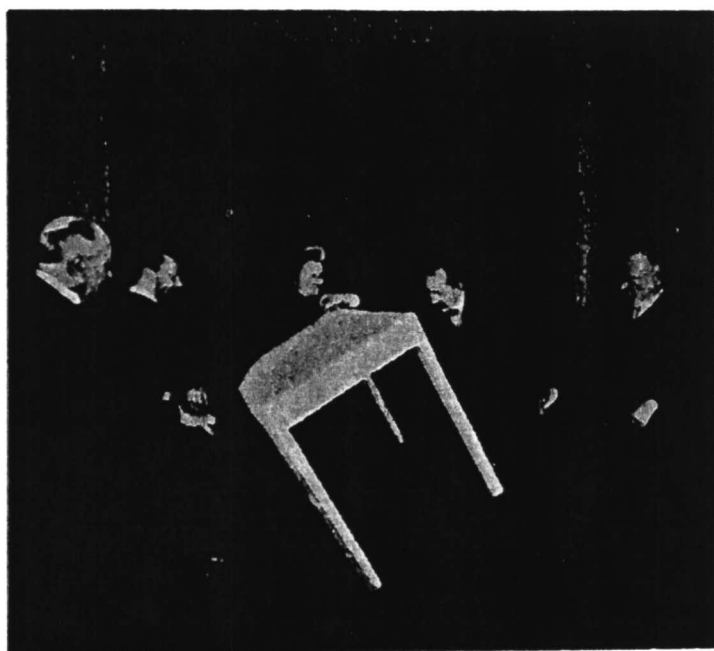
Fotografía de una materialización, médium Stanislaw P.



Fotografías de Telequinesia, Hilos fluídicos de Stanislaw Tomczyk.



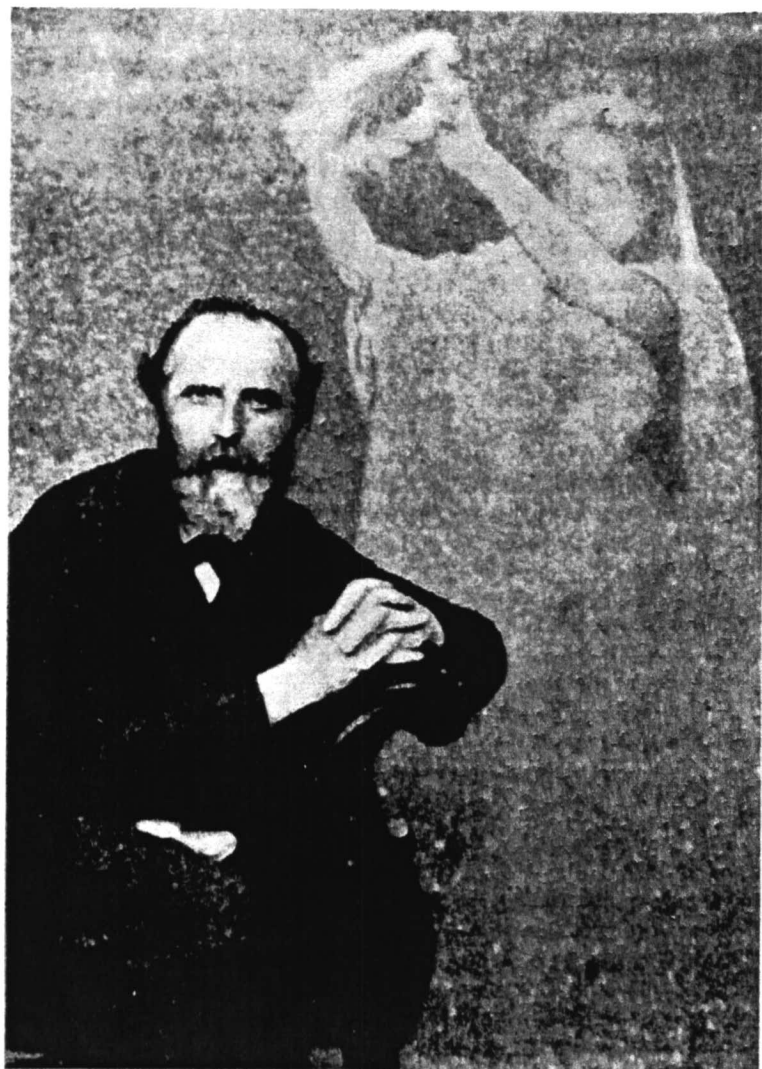
Fotografía de Ectoplasma, sesión del médium P. Stanislaw.



Fotografía de una Levitación de Eupsadia Paladino, París 1907.



Detalle del espíritu de Willie Mills, 1922.



Anónimo, Periodista con espíritu no identificado, 1891.



Mrs. Deane Ectoplasma e imagen de espíritu, Univesrsidad de Texas, 1928.



Miss Goliger en el acto de levitar una mesa. Fotografía que no fue publicada en su día y que la publica Palmés.

¿Realidades Espíritas o Fantasma Sociales?

La médium Mrs Travers Smith era hija de un profesor de literatura de la Universidad de Dublín, y tenía una profunda educación literaria. Esta médium se dedicaba a hacer “Escritura automática”: nada menos que el famosísimo Oscar Wilde dictaba sus críticas de libros a la famosa médium, críticas literarias

de libros que en muchos casos él no había podido leer porque eran posteriores a su muerte ³²⁵. Oscar Wilde era un excelente escritor de muy buena fama literaria pero de muy mala fama por sus costumbres, que hasta llegó a ser procesado por actos de “inversión sexual”.

La coartada era perfecta: ¿Qué hace una mujer inteligente que escribe bien a principios del siglo XX para poder escribir sin censura y ser aceptada socialmente?. Pues ser la médium de Oscar Wilde.

Mrs Travers Smith que tenía una letra parecida, un estilo similar y la misma manera de pensar que Oscar Wilde. Fue absuelta por la crítica pública³²⁶ porque las cosas no las escribía ella sino espíritu desencarnado de Oscar Wilde, y ella, ella siguió escribiendo y viviendo.

Lo de Mrs Travers Smith no fue más que otro inteligente caso de adaptación al medio. Si la sociedad y la cultura están en tu contra sólo tienes que entender sus esquemas para luchar con los mecanismos que ella misma acepta y crea.

³²⁵ “The Oscar Wilde Scripts” Studies , March 1924, pág 23.

³²⁶ Palmés, Op. Cit., pág 323.

- **Lo que convenimos llamar fotografía: fotografías de hadas:**

El caso de Sir Arthur Conan Doyle también forma parte de una adaptación mediática.

Conan Doyle, padre de Sherlock Homes, fue un acérrimo defensor de la fotografía de espíritus y fantasmas. Había perdido a su hijo en la guerra.



Derecha: Conan Doyle con el fantasma de su hijo muerto en la guerra. Izquierda: Fotografía publicada por Conan Doyle en el periódico de Londres The Sunday Express (26 de febrero de 1928), Fotografía del funeral de Lord Haig, en la cual apareció la faz del mariscal de campo.

Con la proliferación de cuerpos invisibles, no solo se fotografio a los espíritus sino también a las hadas:

Recientemente (1998) se estrenó la película “Cuento de Hadas” que estaba basada en unas fotografías de hadas que defendió y promovió Conan Doyle. La película esta realizada partiendo de una historia que sucedió en la Inglaterra de 1917: “Allí dos niñas protagonizaron un extraño suceso que aún hoy parecería ser un misterio: Elise y Frances Griffiths, tras salir a hacer fotos a un bosque cercano a su casa, volvieron asegurando que habían visto hadas y que además, tenían las fotos que lo demostraban. Las imágenes no mentían, al menos aparentemente. Aquellos extraños seres alados parecían hadas de verdad.”³²⁷

La película comienza con la explicación de un exacerbado fotógrafo tratando de justificar las mediaciones fotográficas: las posibilidades del fotomontage, fotocollage y retoque. Acaba abriéndonos una puerta hacia el sueño, hacia la irrealidad o hacia los límites de lo posible, transportando a través de un agujero negro a nuestro pragmático fotógrafo.

Si la película se desenvuelve en los términos de la fantasía, y de las teorías del *big-bang*, dejando en el aire la cuestión de la “verdad” de la imagen fotográfica, lo que sí es cierto es que las fotos tomadas en 1917 por las niñas Griffiths dieron la vuelta al mundo gracias a que Sir Arthur Conan Doyle creyese en ellas. El creador del detective más lógico de la historia se convirtió en aquellos tiempos en uno de los más arduos defensores de esas fotografías, de

³²⁷ Chistopher Hitchens, “Fairy tales can come true...”, *Vanity Fair*, Octubre 1997, págs 81-85

Bárbara Celis, “Sopa de Hadas”, *El País*, 9 de mayo, 1998, pág 24.

fotografías de hadas y espíritus.

Defensor de unas imágenes que hoy se nos presentan carentes de racionalidad por lo increíbles y mediadas que nos parecen, porque hoy tenemos una experiencia visual fotográfica lo suficientemente consolidada como para leer ciertas características de estas imágenes como características no causales de la toma fotográfica.

Sir Arthur Conan Doyle o era más crédulo y entusiasta de lo que hoy podemos imaginar o al menos tenía menos cultura de la imagen de la que hoy tiene cualquier persona. Pero en aquella época tampoco todos pensaban de la misma forma, al mismo tiempo y como contrapartida el escapista más famoso de todos los tiempos: Harry Houdini que compartía con Doyle la fascinación por lo paranormal, fue el que con más fervor se puso a desentrañar lo que él consideraba un fraude.

Aunque el citado film no se posicione a la hora de debatir la naturaleza mediada de las imágenes, ya que en un principio explica la manipulación existente en estas imágenes y posteriormente nos muestra la posición contraria enseñándonos otras fotografías realizadas por el incrédulo fotógrafo donde si aparecen indicios de hadas, sí que es cierto que este film vuelve a poner de manifiesto un tema que desde el inicio de la fotografía parece estar indisolublemente ligado a ella:

La causalidad existente entre el referente de una imagen fotográfica y la propia imagen, debido a que la fotografía puede formar la imagen gracias a la luz reflejada por un objeto o sujeto; es ésta característica la que ha llevado a la imagen fotográfica a hacer creíbles referentes tan inmateriales cómo pueden ser

los fantasmas, los espíritus, los duendes o las hadas.

Hoy, ninguna persona con una cierta familiaridad con el medio fotográfico, al observar estas imágenes podría pensar que estas hadas existieran como referentes “reales” cuando se realizaron las fotografías.



Fotografías de Hadas, 1917.

La publicidad de principios de siglo comenzó a habituarnos a comprender los fotomontajes y los *collages* como imágenes construidas. Y en la actualidad todo el mundo sabe diferenciar una imagen construida mediante éstas técnicas “fotográficas” y nadie las aceptaría como una prueba de verdad.

Creo que hoy todos tenemos una experiencia visual fotográfica lo suficientemente consolidada como para leer ciertas características de éstas imágenes como características no causales de la toma fotográfica. Y como habéis podido comprobar “las normas y los ruidos” hablando de fotografía son una cosa tan etérea como lo es el propio medio, cambian con el tiempo y por lo tanto lo que convenimos llamar “realidad”, o lo que convenimos llamar “fotografía”, es sólo una cuestión de apariencia convenida, es sólo una cuestión de un determinado uso del medio, es una cuestión temporal.

Creo que la esencia de una imagen nunca la puede construir única y exclusivamente el medio utilizado, porque con el mismo medio se pueden conseguir apariencias muy diferentes, estas apariencias no son otra cosa que modos comunicativos, que cambian y evolucionan con el tiempo y el aprendizaje del proceso.

Si hacemos un repaso selectivo de la historia de la fotografía podemos descubrir que han existido innumerables ejemplos de fotografías retocadas, recortadas, pegadas, montadas, y descontextualizadas. La polémica acerca de la manipulación del referente que ha existido desde que nació la fotografía parece salir a la luz ahora cuando se automatizan las formas de manipulación de la imagen, cuando el retoque ya no se hace manual. ¿No estaremos acaso asistiendo a otra negación del medio digital como medio para producir discursos?, ¿No tendremos los ojos tan cerrados como nuestros antepasados en

el momento que nació la fotografía?. Si pensamos en los parámetros del medio, sin pensar lo que se puede llegar a contar con él, estaremos otra vez en la polémica de la forma, en la polémica del modo, que no es otro que el discurso modernista.

Como dice Gombrich: “En el arte no hay progreso sino simples cambios de propósito ... La recuperación de unos medios y de una estética ya “superada” se legítima con un nuevo uso crítico que justamente ironiza los objetivos programáticos que guiaron a aquellos medios y a aquella estética”

Creo que lo que ha aportado el medio digital, no ha sido la posibilidad de construir ficciones, con apariencia de realidades, realidades “sin costuras”³²⁸. El retoque y el fotomontage han existido desde los comienzos de la fotografía, y como hemos podido observar mediante las fotografías de espíritus, siempre han existido casos en los que utilizaba la imagen fotográfica para construir apariencias de realidades partiendo de referentes ficticios. Creo que lo que realmente ha cambiado, ha sido la intención de la imagen, su uso. La imagen digital y la fotografía en la era cibernética ya no se utilizan para documentar, para hacer verdaderas realidades o ficciones, ahora los sistemas de producción de imágenes se utilizan para desmaterializar la fisicidad de la imagen, se utilizan para comunicar y garantizar ideas. Creo que el cambio es puramente conceptual, y que procede del uso del medio. El subconsciente virtual nos propone el uso del medio fotográfico como herramienta, como útil para

³²⁸ El término es de José Gómez Isla, “ La infografía ante la desintegración de la imagen del mundo”, *La experiencia digital en presente continuo*, Ed por Guyiomar salvat, Universidad Europea de madrid, 2000, pág 27.

construir discursos. La liberación de la máquina y del espíritu modernista ha hecho que las imágenes y el medio fotográfico estén más vivos que nunca. Vivos porque ya no son un fin en si mismos, vivos porque conviven con el resto de las prácticas, vivos porque adquieren su sentido dentro de un contexto, vivos porque se usan. Es cierto que “la fotografía” ha muerto, pero solo ha muerto el concepto modernista de fotografía, sólo ha muerto su especificidad. Ahora la imagen fotográfica por fin es entendida como medio para construir discursos, ahora el medio fotográfico no es más que la herramienta que nos permite vehicular los contenidos de una comunicación.

6.4 Prácticas foto-artísticas

- **Pictorialismo y pictoricismo**

Hasta el momento que nace el medio fotográfico, una imagen era en cualquier caso un artificio, un artefacto, en cuanto a hecho de arte. Pero en el momento que nace este medio, el concepto de imagen cambia, la imagen fotográfica aparece como natural, como hecha por si misma gracias a la acción de la luz, gracias a la acción de lo que hace visible cualquier cosa.

Que una “máquina” fuese la que realizara la naturalidad, no hacía más que argumentar la importancia de lo que la sociedad del principio de siglo XX quería ver: el progreso científico y tecnológico. No hacía más que dar fe de lo que aquella época quería creer: que el hombre podía domar y comprender la naturaleza. Así, la técnica misma fue la que garantizó la identidad de realidad, la naturalidad y la objetividad, cambiando el concepto de la mimesis por el acto de la representación. Confundiendo la imagen con la realidad.

Emerson, doctor y científico, fue el personaje más reivindicativo del específico fotográfico. En *Naturalistic Photography* (1889) elimina toda distinción entre la naturaleza y su imagen:

“ La fotografia... è il riflesso più o meno corretto della natura, e in essa sono di primaria importanza la verità del sentimento, L'illusione della verità (

*il piú possibile), e la decorarazione”.*³²⁹

Para él la imagen sería el espejo fiel de la naturaleza, y la fotografía, en cuanto a hermana gemela de la de la ciencia, no tiene nada que compartir con el arte. La fotografía es el reflejo más o menos completo de la naturaleza, y en esta son de primaria importancia la verdad del sentimiento y la ilusión de la verdad.

Emerson como tantos otros fotógrafos de pensamiento similar reivindicaba la construcción de la verdad mediante el medio fotográfico.

*“ Piú avanti ... finirá per delimitare lo specifico fotografico alla (foto nitida da cui sono banditi il sentimento, l’illusione e la decorazione; una pura registrazione di fatti semanticamente certi”foto nitida da coui una pura registraci3n de hechos semánticamente ciertos) ”*³³⁰.

La tesis más extremista y radical de Emerson estará en la II y última edición de *Naturalistic Photography* (1899), donde separa definitivamente el arte de la fotografía al equiparar esta última a la ciencia.

*“ L’arte è personale” ... ” le fotografie sono invece beni di consumo fatti a machina, beni utilitari come lo sono gli utensili domestici...”*³³¹

Paralelo a este pensamiento científico creado alrededor del medio y la imagen fotográfica, nació el pensamiento artístico, que aunque defendía la idea

³²⁹ Citado por Carla Alinovi (1981), Op. Cit. pp. 103-104.

³³⁰ Carla Alinovi citando a Emerson, Ibídem.

³³¹ Ibídem, pág 103.

contraria, “la fotografía es un arte”, no era conceptualmente muy diferente al pensamiento científico explicado, puesto que estaba construido dentro de la misma línea discursiva; no era más que la otra cara de la moneda, la cara oculta del pensamiento racionalista.

El grupo Linked Ring fundado en 1892 con sede estable en Londres, y del que luego saldría el grupo The Camera Work formuló una concepción de la foto-artística donde “la artísticidad” de las fotografías residía en el virtuosismo del uso la técnica. A todos éstos autores es a los que comúnmente se denominó como fotógrafos “pictorialistas”, pictorialistas porque usaban el medio fotográfico de una forma parecida a lo que hacía la pintura impresionista. La forma “pictorialista” imitaba “*el softnes*” de la pintura de aquellos momentos.

Se puede decir que ellos son los responsables del equívoco que todavía pesa sobre el pictoralismo. Porque “la artísticidad” de sus imágenes no consistía en la artificialidad de los contenidos, sino más bien en el virtuosismo de la técnica y el análisis de la forma.

El “pictorialismo” de I Linked Ring³³² y de Camera Work³³³ era un pictorialismo modernista, era un pictorialismo de modo, de forma, no de contenidos. Era “pictoricismo”³³⁴.

³³² M.F. Harker, *The Linked Ring. The Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910*, London, 1979.

³³³ Alfred Stieglitz, *Camera Work*, Taschen, London, 1997.

³³⁴ Tengo que apuntar aquí que Fontcuberta usa el término pictoricista en “Purismo, Pictorialismo, y Pictoricismo” en la Introducción a la *Estética fotográfica*. Blume, Barcelona, 1984. Pero también tengo que aclarar que mientras que para él el purismo y pictoricismo son dos cosas totalmente diferentes, para mí son lo mismo : la supremacía de los resultados por



Derecha: Robert Demachy , Camera Work 1904. Izquierda: Steichen, autoretrato.

encima del contenido. Y que esta idea común entre pictorialismo y purismo, no es otra cosa que la constatación de la idea de la especificidad de un medio: del específico pictórico en el caso del pictorialismo y del específico fotográfico en el caso del pictoricismo. Por tanto difiero de la idea general planteada por Fontcuberta ya que éste sigue planteándose ambos términos en base a los principios modernistas de especificidad.

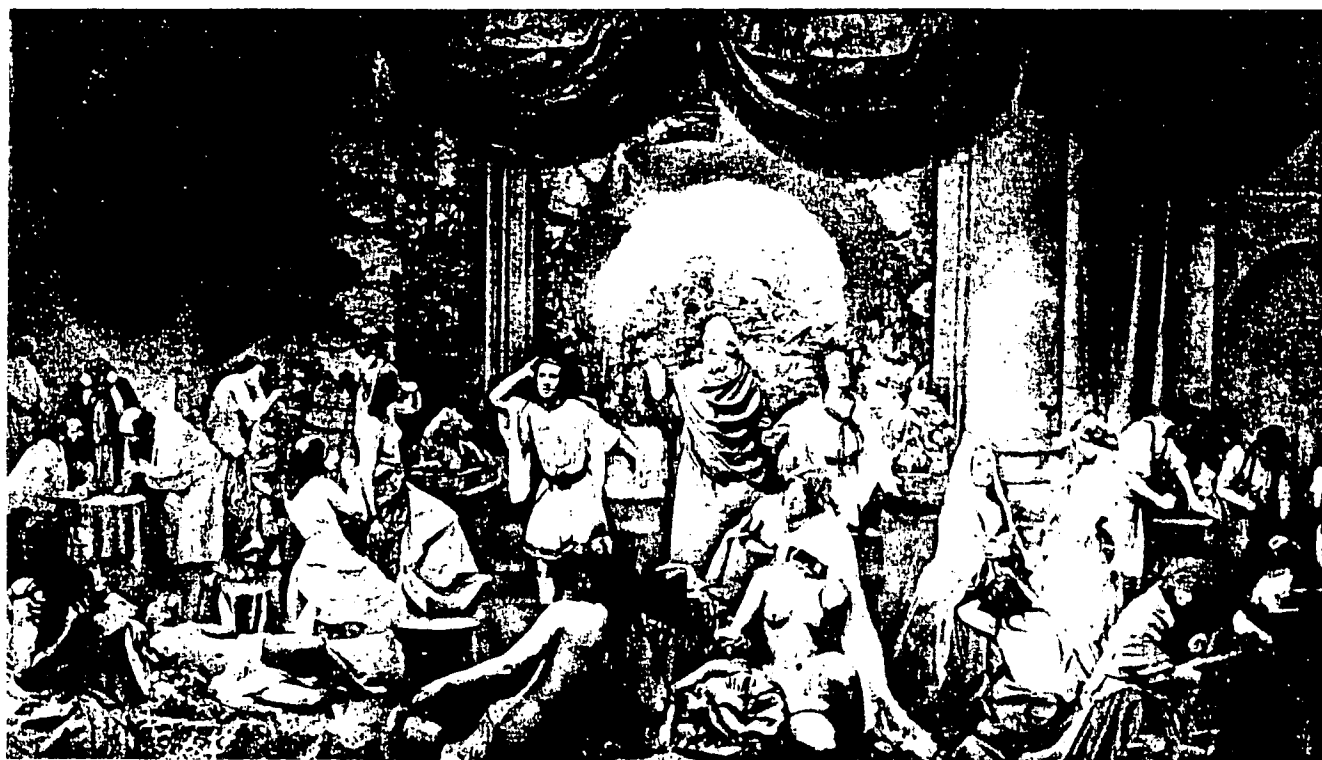
Muy diferente es la concepción que tiene Carla Alinovi del pictorialismo y el pictoricismo en “Il pittoricismo fotografico: como fare di una foto una pittura... e come fare di una pittura una fotografia” . *La fotografia . Illusione o rivelazione?* Op. Cit. pp. 41- 54. cuándo se plantea la fotografía en términos de la fotografía de la ilusión, de la construcción.

Todavía hoy, se confunde el pictorialismo con el pictoricismo, y creo que los pictoricistas, y no los pictorialistas auténticos, son los responsables de que la fotografía artística haya seguido por los derroteros de la forma, del virtuosismo técnico, de la pureza, y de la especificidad.

Algunos componentes del grupo I linked Ring, habían sido alumnos de Robinson, autor reconocido como padre del pictorialismo, pero sin embargo las concepciones de imagen fotográfica de Robinson o de Rejlander, eran muy diferentes a las de éstos, estaban basadas en contenidos, no en formas, ellos eran los verdaderos pictorialistas, y el resto se centró en ser simplemente pictoricistas.

Rejlander, nacido en 1813, estudió pintura y escultura en Roma y París y se trasladó a Inglaterra a mitad de los años cincuenta del siglo XIX.

En su obra “Los dos caminos de la vida”, que durante mucho tiempo se ha usado como imagen significativa del movimiento pictorialista, podemos observar dos cosas interesantísimas que distan mucho de la concepción de imagen fotográfica que tenían los pictorialistas: una es el tema, que es un tema abstracto: “el bien y el mal”. Lo cual dice mucho de lo que era para Rejlander la fotografía: él no creía en la fotografía referencial, él no creía en el medio fotográfico como medio para representar la realidad y mucho menos para documentar la verdad.



Oscar G.Rejlander, "Los dos caminos de la vida" 1857.

Su idea sobre la fotografía estaba mucho más cerca del pensamiento cibernético, que del modernista. Él usaba el medio fotográfico para construir otros discursos, para oponer o mostrar lo que era entendido por “lo bueno” y lo que se entendía por “lo malo”, creo que con una gran carga irónica criticaba los esquemas sociales y culturales de la época victoriana. Y también creo que con “Los dos caminos de la vida” consiguió demostrar el absurdo de la moral victoriana. Porque dicha obra, que fue rechazada en la Exhibición fotográfica de Edimburgo por ser considerada obscena, acabó siendo comprada por la Reina Victoria, en persona, para hacerle un regalo “picante” al rey consorte.

Así Rejlander prueba, en primer lugar, que no solo la fotografía es más real que la pintura, puesto que consigue escandalizar, sino que además es también arte, por que consigue excitar la fantasía del observador.³³⁵

Y la otra cosa que a mi me parece muy significativa de la concepción de fotografía que tenía Rejlander: es que dicha imagen está hecha a partir de unos 30 negativos diferentes. Lo que puede probar que Rejlander no creía en el automatismo del proceso fotográfico. No creía en “la máquina”.

Por aquel entonces había dos formas de hacer los montajes fotográficos: con tijeras y pegamento, y en estampa. Rejlander, lo hacía sobreimpresionando varios negativos en un único papel sensible, por medio de máscaras negras no estampadas. Esto producía el efecto “aureola” o halo blanco alrededor de las figuras, técnica que posteriormente usarían los fotógrafos de espíritus.

Una imagen así realizada poseía más valores tonales de los que se podían conseguir con los materiales de la época debido a que Rejlander sobreexponía la estampa final a una posterior exposición a la luz para obtener un efecto “*sun painting*”, atenuando con este procedimiento los bordes blancos de las diversas uniones entre los negativos. Esta técnica es la que comúnmente se ha conocido como fotomontaje, ha sido durante mucho tiempo confundida con el fotocollage, que era el que se realizaba con tijeras y pegamento. Entre la amplia

³³⁵ “*La foto è piú vera della pittura, se riesce a scandalizzre; ... essa è anche arte , se è in grado di eccitare a tal punto la fantasia dell’osservatore*”. Carla Alinovi (1981), Op. Cit. Pág 27.

bibliografía de Rejlander existe un escrito ³³⁶, que es el primer texto escrito sobre el fotomontaje, así que dudo que para Rejlander fuera conceptualmente lo mismo un fotomontaje que un fotocollage, pensando lo que pensaba sobre lo que era la fotografía.

Aquí hay que señalar que La Société Photographique de Francia alrededor de 1850 prohibió a sus miembros exponer fotografías hechas con estas técnicas. ¿Por qué?, Pues simplemente porque un medio reproductor o productor de verdades no podía mentir, no podía construir sus referentes. Porque si así lo hacía perdía su carácter de “fotografía”, de “máquina” y de “automatismo”. Desdibujaba los límites de lo específico fotográfico y con ello la mentalidad positivista se quedaría sin su herramienta para archivar, ordenar y catalogar sus materialidades.

Sin embargo en ésta misma época existieron autores como es el caso de Rejlander o de Robinson, que evidentemente, rompieron los cánones establecidos de lo que “la fotografía” significaba, los cánones establecidos para su uso. Utilizando el medio fotográfico como a ellos les convenía, con una mentalidad muy por delante “del absoluto fotográfico”, que les permitía desligar el contenido de una imagen de su construcción. Ellos utilizaban el

³³⁶ O.G. Rejlander, para defenderse de las acusaciones contra su fotografía, leyó públicamente el 6 de abril de 1858, en presencia de los miembros de la Real Sociedad Fotográfica de Londres, y de su presidente Roger Fenton, un discurso que fue publicado en el “Liverpool and Manchester Photographic journal” el 15 de abril 1858, pág 95 con el título de “On Photographic Composition”, este documento no solo representa la poética personal de Rejlander y la estética imperante pictorialista de la época, sino que además es el primer escrito en el que se habla de fotomontage.

medio para mentir descaradamente o para hacer creíbles sus propuestas.

“Nessuna immagine sembra tanto vera come quando è trucata e che alcontrario, un eccesso di verità può generare il sospetto della finzione” ³³⁷

El otro padre del pictorialismo, que no del pictoricismo, es Henry Peach Robinson (1830-1901); éste tenía una concepción de la imagen fotográfica y del medio muy parecida a la de Rejlander. Para él la fuerza de las ideas era más eficaz que la obtusa capacidad de la materia.

Dentro de la extensa y rica producción escrita de Robinson³³⁸ destaca un libro escrito en 1884 que se titulaba Hacer un cuadro con la fotografía:

“ Una delle piú grandi aspirazioni della mia vita è stata quella per cui la fotografia potesse essere non solo una registrazione prosaica di fatti comuni, ma soprattutto lo strumento ideale attraverso cui potessero venire legittimate incarnati fatti appartenenti alla immaginazione e alla fantasia ” ³³⁹

Tanto la fotografía de Rejlander como la de Robinson es rigurosamente nítida y cortante, casi como el hiper-realismo, casi como la “fotografía digital”.

³³⁷ Carla Alinovi, hablando de Rejlander, Op. Cit. Pág 28.

³³⁸ Publicó 11 libros sobre fotografía: *Picture making by Photography* (1840), *Art Photography in sort Chapters* (1890), *Picture making in the Studio by Photography* (1892), *The element of Pictorial Photography* (1862)...

³³⁹ *Picture Making by Photography*, Pág 1. Citado por Francesca Alinovi, Op. Cit. Pág 51.

Y si tiene algo de pictorialista, y mucho de imagen virtual, es el trabajo en el contenido de la imagen, es la concepción del medio fotográfico como herramienta discursiva. I Linked Ring eran claramente pictoricistas porque hacían fotografía como la forma de la pintura del momento: la pintura impresionista. I Linked Ring pensaban en materia, pensaban en forma, pensaban en percepción, mientras que Robinson y Rejlander usaban el medio fotográfico para contar sus ideas. Desde el momento que aparecen I Linked Ring se empieza a asociar “el pictorialismo” con el concepto de borroso.

Es cierto que Robinson había sido profesor de algunos componentes de I Linked Ring y también es cierto que él era un defensor de la estética de lo sublime³⁴⁰; por aquellos años (1840) habían estado de moda las teorías de Burke. Pero Robinson solo era un defensor de la búsqueda de lo inédito, de la sorpresa. No de lo desenfocado. Parece ser que a consecuencia de que algún componente de I Linked Ring se durmiera en alguna clase de Robinson, todavía hoy se sigue hablando de sublime asociado a pictoricismo, asociado a desenfoque, asociado a la forma y no al contenido.

Creo que es en este momento histórico y por una mal análisis de teorías o una mala asociación de ideas cuando se produce una clara ruptura entre los naturalistas o mantenedores de la fidelidad absoluta de la fotografía y los sostenedores de la “foto artística”. Y que ninguna de éstas dos corrientes tenían unos conceptos de fotografía, ni por asomo, parecidos a los que tenían Robinson o Rejlander. Éstos creían en la foto-idea, y todos los demás: “los objetivos y los subjetivos”, “los puristas y los impuros” ..., no eran otra cosa que los dos

³⁴⁰ En *Art Photography* reivindica abiertamente la estética del sublime, reivindica abiertamente para la fotografía la capacidad de la imaginación.

extremos de la posición perceptiva.

Es por esta manera, basada en la percepción, de entender las imágenes por lo que las teorías de lo bello y lo sublime parecen adherirse a dos formas estéticas nacidas del uso de dos procedimientos técnicos: lo enfocado o nítido y lo desenfocado o borroso.

Si examinamos la fotografía de Robinson, podemos ver que éste, no sólo se recurre al fotomontaje para conseguir su intención, sino que también, como en el caso de Rejlander recurre a la puesta en escena. La realidad de la fotografía, para ellos, era una realidad construida, los referentes era actores que interpretaban un papel en un espacio diseñado. Robinson tenía un estudio atrezzadísimo, y siempre se le ha considerado como a uno de los precursores del estudio al más puro estilo Hollywodiense³⁴¹



Henry Peach Robinson, "Un día en el mundo", Photo Schetch, 1860.

³⁴¹ Contado por Francesca Alinovi, Op. Cit. pág 42.

Hoy ya se han superado las polémicas que un día dividían la fotografía en puristas y pictorialistas, realistas e idealistas, directos y contruidos. Ahora todas estas divisiones han sido abolidas porque ahora el medio fotográfico ya no sirve para transcribir “la realidad” sino que se usa para construirla.

Ahora, como en los tiempos de Robinson y Rejlander, el diagnóstico se puede realizar con precisión: la miopía de lo sublime no era otra cosa que las dioptrías producidas por la objetividad mecánica, por la fe en la máquina.

Y ahora, tal y como lo hicieron en su día Robinson y Rejlander con el medio fotográfico, lo que se está volviendo a poner en tela de juicio, es la fe en la máquina, es la objetividad del medio digital frente al fotográfico.

6.4 Practicas foto-socio-culturales

- **El nacimiento de la fotografía y la construcción de una determinada imagen de mujer**

*“La fotografía es una fantasía prematura del triunfo de una cultura de masas, una fantasía que reverbera con connotaciones políticas... La fotografía promete un dominio mágico de la naturaleza, pero la fotografía también amenaza con la conflagración y la anarquía, con un reequilibrio incendiario del orden cultural existente.”*³⁴²

La fotografía apoyó al nuevo orden social desde 1860: “Aunque la documentación fotográfica de los prisioneros no fue del todo común hasta la década de 1860, el potencial para un nuevo realismo fotográfico jurídico era ampliamente admitido en la década de 1840”³⁴³. En un contexto general de esfuerzos sistemáticos por regular la creciente presencia urbana de las “clases peligrosas” de subproletariado crónicamente desempleado por la emigración hacia las ciudades era fundamental el uso del retrato policial como método de clasificación, archivo y control social.

³⁴² Allan Sekula. *Ibidem*, pág 138.

³⁴³ *Ibidem*, pág 139.



“Retrato tipo” de 10 habitantes de Labruguière, Anónimo, 1885-86.

Si la fotografía de identificación es un claro ejemplo de la mentalidad reinante en cuanto al entendimiento extendido del medio fotográfico como medio referencial, ya que estas fotografías estaban “destinadas a facilitar el arresto de su referente”³⁴⁴, la fotografía de estudio, bajo la misma mentalidad positivista, sirvió para asentar los ideales de aquella época. El retrato en estudio planteaba una consolidación del yo burgués, la presentación de un tipo de individuo que representaba el ideal social.

Es curioso observar que mientras que en la fotografía de mujeres del siglo

³⁴⁴ Ibídem , pág 141.

XIX aparecen dos prototipos antagónicos de mujer (Liliht y Eva), que quedan muy bien reflejados en la fotografía de estudio frente a la fotografía erótica de la época, cuándo revisamos la imaginería masculina sólo encontramos uno.

Las primeras fotografías eróticas masculinas aparecen a principios del XX, curiosamente realizadas por el Barón Von Gloeden.

¿Quién o qué era el hombre medio?. Con esta mentalidad de hacer visible y por ello creíble, la pregunta se podía formular de otro modo. ¿Cómo era el hombre medio?, y podía ser respondida mediante imágenes fotográficas.

El hombre medio, era el ideal burgués, era la imagen del ideal burgués.



August Sander 1928, Norbert Guisoland, retrato de estudio, Bélgica, 1900-1935

Pero el hombre medio no sólo se definió con sus retratos “burgueses”, sino que hacía falta la imagen de la familia, y sobre todo un determinado tipo de imagen de mujer, para que la noción de hombre burgués se pudiera consolidar. La imagen de mujer que por entonces se construyó sirvió para apoyar el orden social burgués establecido.

Hasta la Edad Media las artes útiles se identificaban por igual con hombres y mujeres, las mujeres estaban implicadas en casi todos los aspectos de la práctica tecnológica. Pero en el momento en que los oficios artísticos se elevan a la categoría de arte, estos se masculinizan al mismo tiempo que se tecnifican.

Porque se invisten de significación: lo que antes era trabajo pasa a ser creación

*“Fue la religión de la tecnología la que proporcionó una base mitológica convincente para la representación cultural de la tecnología como una empresa meramente masculina, en la medida que el proyecto estaba dirigido a la recuperación de la perfección de Adán antes de la caída, a la recuperación de la imagen y semejanza de Dios ”.*³⁴⁵

Es decir que de alguna forma la masculinización de las artes tuvo mucho que ver con el mito monoteísta judeo cristiano de la creación, mejor dicho con el segundo capítulo del génesis en el que Eva es “parida” a partir de la costilla de Adán. Siendo creada a partir de Él, la mujer, no sólo no podía compartir la semejanza original con Dios, sino que además, podía ser la culpable de que éste,

³⁴⁵ David Noble, *La Religión de la Tecnología*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 255

el hombre, la perdiera.

Es en éste momento cuando surgen dos imágenes de mujer, que son repetidas hasta la saciedad en toda la historia de arte: la de Eva en oposición a la de María, la de mujer mala que incita al pecado en contraposición a la de mujer buena: Virgen y Madre.

Si bien es cierto que todo esto es anterior al nacimiento de la fotografía (1839) que muy bien el medio fotográfico podría haber cambiado el imaginario colectivo, en cuánto a imágenes de mujer se refiere, también lo es que hasta nuestros días este imaginario no ha sido revisado.

Porque ocurrió que en el momento en que nace el medio fotográfico confluyen en los países más desarrollados una serie de acontecimientos que sin duda, influirían en la conformación de nuestra actual concepción de “imagen de mujer”, que no está muy lejos de la anteriormente citada.

1. Aceleración de los procesos de urbanización, que cambiarían las normas de vida y de conducta social, (paso de la vida pública a la vida privada).

2. Disminución de los puestos de trabajo con lo cual las mujeres se verían obligadas a volver a la vida privada, (cuando hay paro, ya se sabe quien vuelve a casa)

3. Miedo a las enfermedades venéreas: sífilis.

4. Crecimiento alarmante de la prostitución

5. Nacimiento de los primeros movimientos feministas y con ellos el

cuestionamiento de los hombres sobre la verdadera naturaleza del sexo femenino.

Produciéndose una situación de pánico general. ¿Y cómo se defiende “el hombre heterosexual blanco” del miedo?. Pues a través de la misoginia. En el mundo de la imagen esta misoginia se materializó con la aparición de la imagen de *la femme fatal* :

¿Quién era la *femme fatal*?. La *femme fatal* era Liliht, la primera mujer de Adán.

“La primera compañera de Adán no fue Eva sino Lilith: Dios no la formó de la costilla de Adán sino de polvo como a éste. La pareja nunca encontró la paz, principalmente porque Lilith, no queriendo renunciar a su igualdad, polemizaba con su compañero sobre su forma de realizar la unión carnal... Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. ¿por qué he de acostarme debajo de ti? preguntaba. Yo también fui hecha con polvo y por consiguiente soy tu igual. Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó... Lilith huyó del edén para siempre y se unió al mayor de los demonios.”³⁴⁶

En el siglo XIX se remplazó el binomio María/Eva por el de Eva/Lilith

³⁴⁶ Hay un libro maravilloso de Erika Bornai, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, 1990, donde explica muy bien la construcción de la imagen de *femme fatal* en la historia del arte. Bornai explica la construcción de la imagen de mujer partiendo de los binomios: Eva-Lilith, o Eva- Virgen María.). Lilith aparece en los textos de la Torá judía, y en los textos de las religiones asirio-babilónicas. *Ibidem*, págs 25-26.

naciendo la separación entre mujer artificial(amante-estéril) y mujer natural (esposa-madre), binomio que todavía actualmente perdura en muchas representaciones de mujer.

La fotografía nace bajo el peso de la doble moral victoriana y no es de extrañar que durante mucho tiempo se sigan representando a las mujeres con los esquemas sociales de aquella época. ¿ Por qué?. Pues porque como dice Simone de Beauvoir “No se nace mujer, se llega a serlo”. Y nosotras “Nos hemos conocido a nosotras mismas a través de las mujeres hechas por los hombres”³⁴⁷

*“No era de extrañar que en una época en la que empieza a ser factible el ascenso de clase social a causa del apogeo industrial y el poder colonial, el matrimonio alcanzará un devastador significado: la garantía de unos hijos legítimos a quien dejar las propiedades acumuladas.”*³⁴⁸

Esto impuso unos códigos sexuales muy estrictos. Debido a que el matrimonio propugnaba unos intereses económicos. Reafirmandose la idea de que el placer sexual y el matrimonio eran aspectos antinómicos. Y con éstas premisas construidas alrededor de lo que el matrimonio, el amor o la pareja eran, no pudo ocurrir otra cosa que el nacimiento de la tan conocida “doble moral victoriana” basada en la dicotomía: mujer-madre, mujer-puta.

La doble moral victoriana, y lo que se pensaba sobre la mujer en aquella época se puede resumir muy bien analizando la fotografía de estudio (prototipo de mujer burguesa: madre y por supuesto objeto estético y reproductor) en

³⁴⁷ Sheila Rowbothan, *Woman's Consciousness, Man's Word*, pag 77.

³⁴⁸ Erika Bornai, Op. Cit.

oposición a la fotografía erótica de la época (anti-tipo de mujer burguesa:
prostituta y por supuesto objeto estético y sexual)

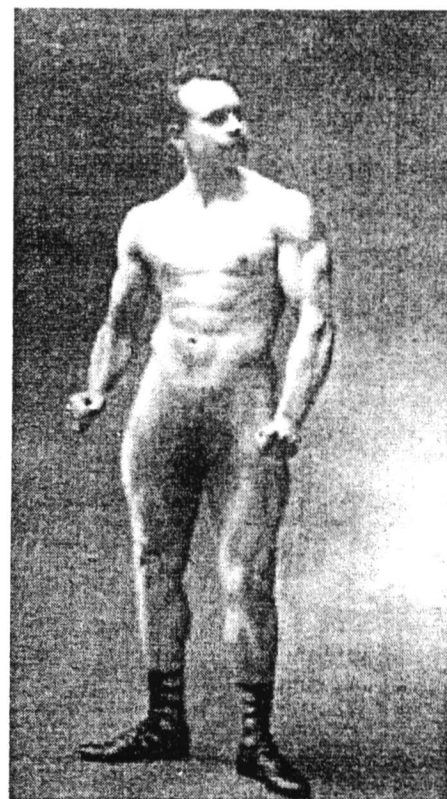
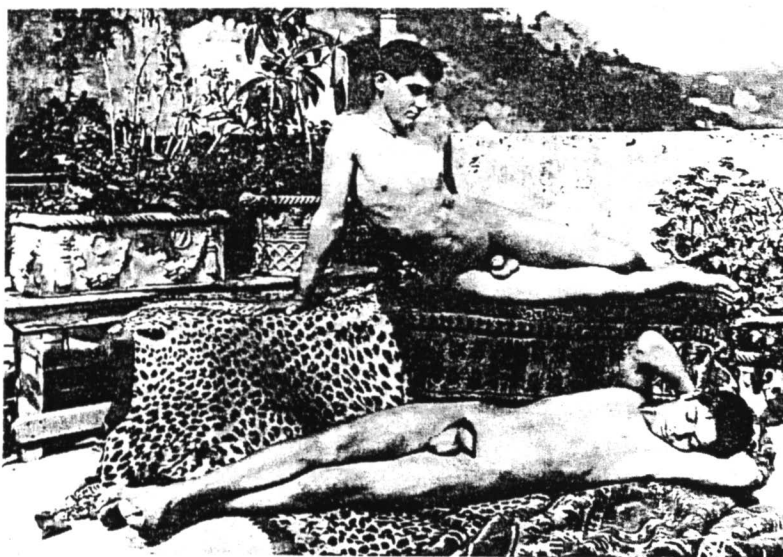


Tomás Monserrat, "retrato de estudio", Mallorca 1990-1925. Fotografía erótica, Anónimo
1855.

Mientras que en 1862 en Birmingham había 184 burdeles en los que existían 51 prostitutas menores de 16 años, nació la conocida costumbre de cubrir los pianos y mesas con faldillas. ¿Por qué?. Pues porque en inglés las palabras pata y pierna es la misma: *legs*. Y podía llevar a los morales victorianos a hacer asociaciones pecaminosas.

Mientras que en Londres nació la norma de ofrecer la pechuga del pollo a las damas y no el muslo, existía una creencia socialmente aceptada de que las enfermedades venéreas se curaban desflorando (o violando) a una virgen.

En Londres (1870) había 120.00 prostitutas de las cuales el 66% de ellas tenían sífilis.



Fotografía de Wilhelm von Gloeden, 1901. Stanislas Ostrorog Waléry, *Edmond Desbonnet*, 1902.

Las representaciones del hombre no son muy diferentes: el ideal de hombre burgués es muy parecido al de la mujer, con la gran diferencia de que él no es objeto; si a todo esto le añadimos que no hay apenas representaciones masculinas en la fotografía erótica de la época, con la salvedad de algunos autores un poco más tardíos (1901), von Gloeden, y que además estos autores son *gays*, podemos afirmar o intuir que, mientras que la mujer objeto era una cuestión socialmente aceptada, el hombre objeto no existía, y por lo tanto seguía siendo sujeto.

Como única alternativa a la misoginia tradicional nació el feminismo paternalista que potenciaba la mujer como criatura tierna, débil, compasiva y coqueta a la que había que cuidar.

“El hombre posee la fortaleza, el coraje, la energía y la creatividad, contra la mujer que es pasiva, doméstica -y domesticable-, más emotiva, menos inteligente y, desde luego, más infantil.” ³⁴⁹

A partir de aquí la salud y la energía comenzarían a ser vistas como cualidades masculinas y el debilitamiento físico, el vigor disminuido, la palidez y la excesiva delgadez como cualidades femeninas.

³⁴⁹ Darwin, *Teoría de la Evolución*, Barcelona, 1975, pág 65.

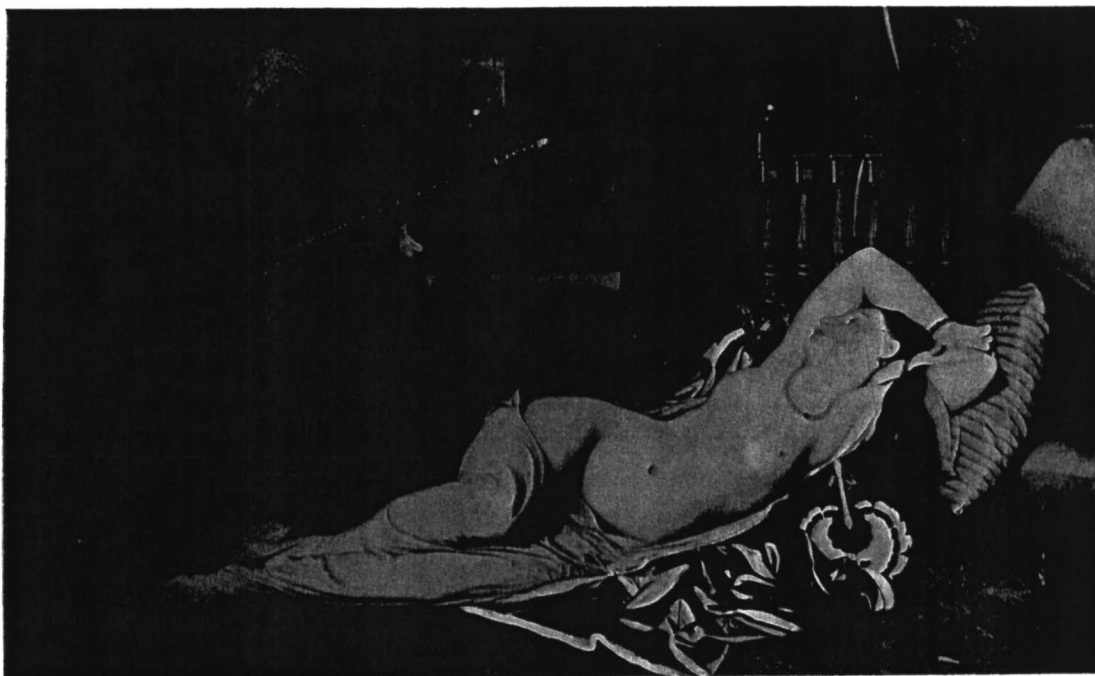
- **Del objeto de arte al sujeto de arte**

Podríamos preguntarnos por qué la anorexia es una enfermedad femenina, por qué el 80% de las mujeres occidentales no están contentas con su aspecto físico.

Yo creo que porque en toda la historia de las imágenes las mujeres han sido vistas como objetos. Y que existe una larga y arraigada historia de la mujer “objetti di ferma”, “stile life”, “bodegones”, o simplemente “naturalezas muertas”.



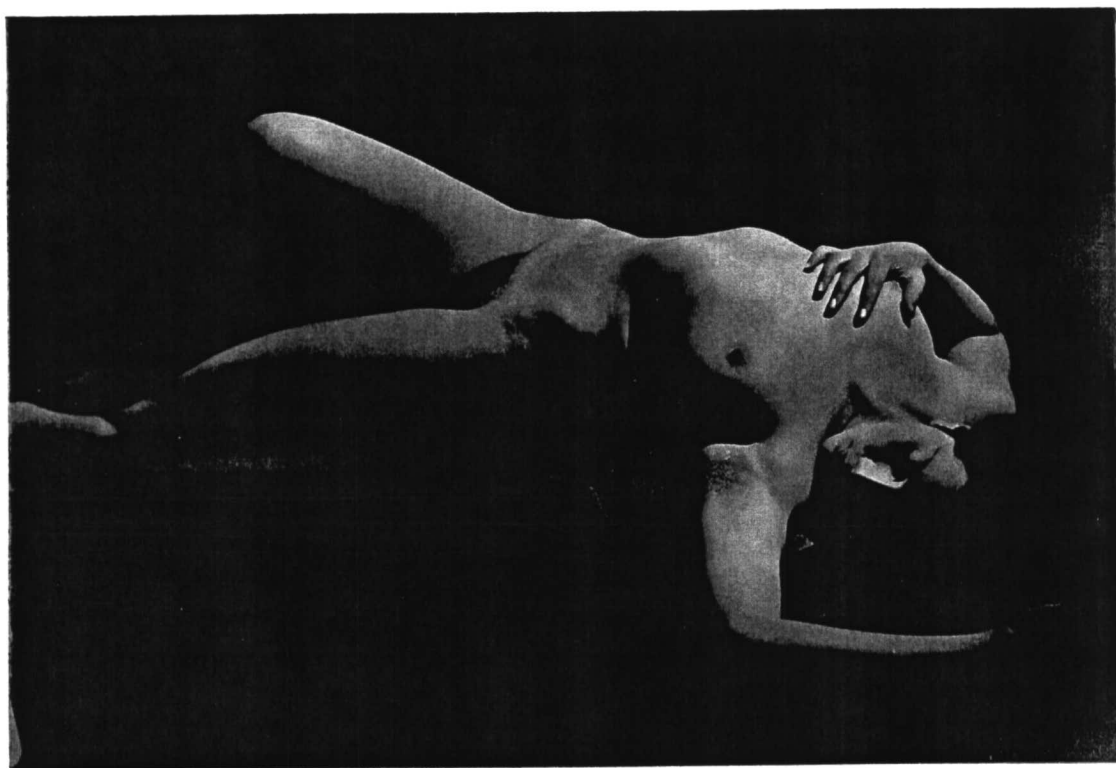
Pintura de Goya (1800-5)



Pintura de Ingres (1842)



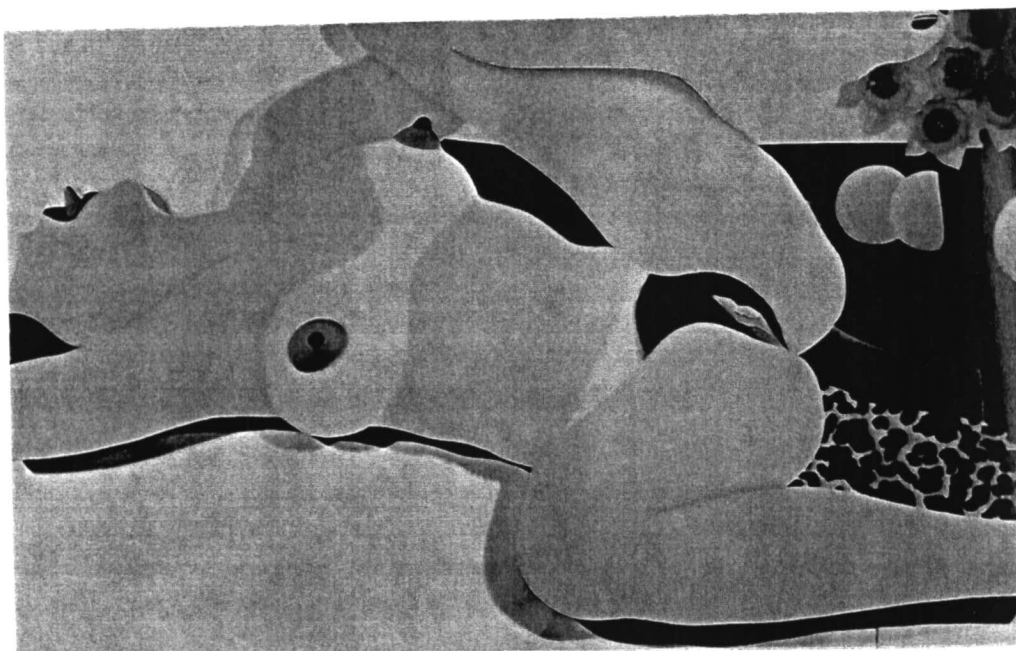
Pintura de Gauguin



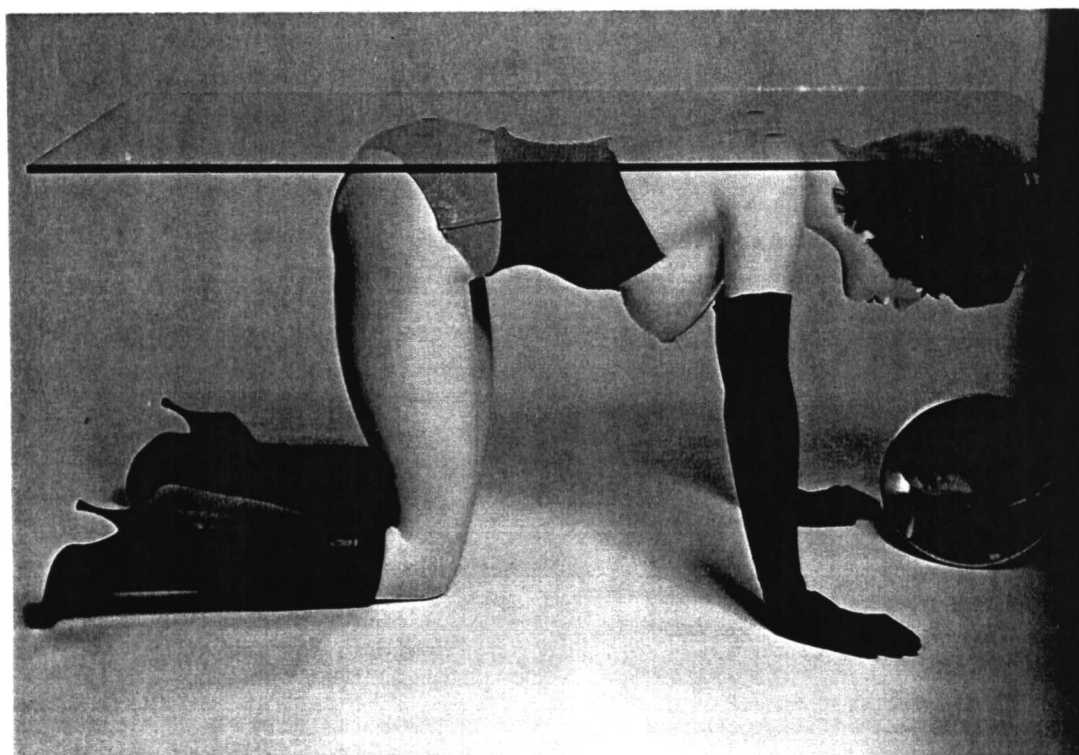
Fotografía de Man Ray (1930)



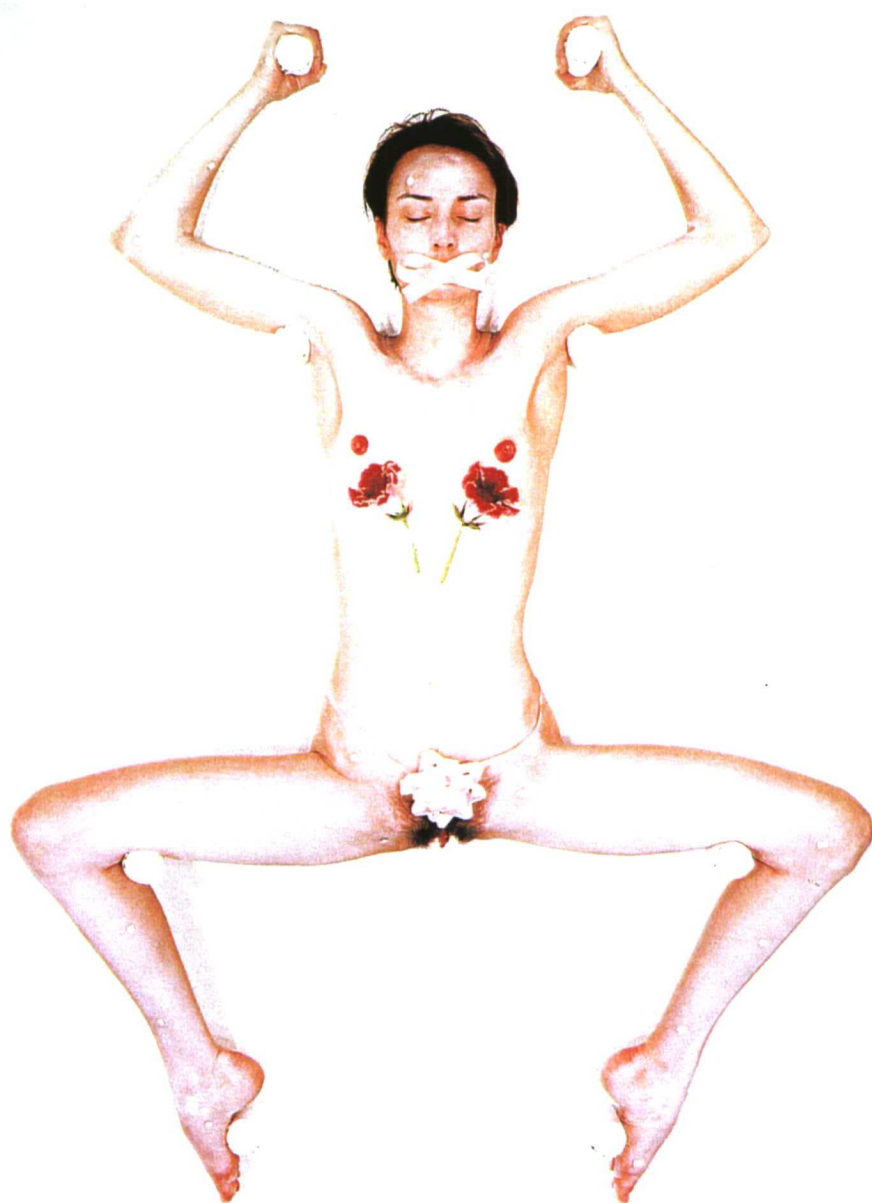
Fotografía de Laszlo Moholy -Nagy



Tom Wesselman (1967)



Mesa pop, arte de los años 70.



Fotografía de Joe Gantz (1984)

Para los positivistas la fotografía había hecho realidad, por partida doble, el sueño de la Ilustración de un lenguaje universal: pronunciar verdades universales en el lenguaje de las matemáticas, con lo cual se podía reducir la naturaleza a su esencia geométrica. Para las vanguardias, la importancia de la obra se desplazó hacia los sistemas perceptivos, los modos de ver, las posibles formas (*manieras*) en que un objeto o sujeto podía ser representado. Por esto en todas estas imágenes (1900 a 1930) lo único que se hace es un replanteamiento formal de la imagen de la mujer, no de contenido, no se piensa que hace una mujer ahí desnuda, tumbada, esperando y mirando. Creo que hasta 1970, ni en el mundo del arte ni en el de los *media* se cuestionaba el concepto de mujer establecido y por ello no se modificaban sus imágenes.

Poco a poco se fueron construyendo un repertorio de imágenes de mujer que nosotras aprendimos y asumimos sin darnos cuenta, que nos llevaron a la actual “tiranía de la belleza” a la que todas estamos sometidas. Es decir que dentro de una cultura dominada por el hombre, su lenguaje, sus códigos de representación no es tan fácil producir una gestión alternativa y positiva de la imagen de mujer porque “Hombres y mujeres no han tenido a su disposición las mismas armas para ganar el juego de la seducción. Los hombre desde tiempos inmemorables han sido juzgados por su riqueza, *status*, prestigio, fuerza, inteligencia, poder o humor. Y las mujeres única y exclusivamente por su aspecto físico.”³⁵⁰

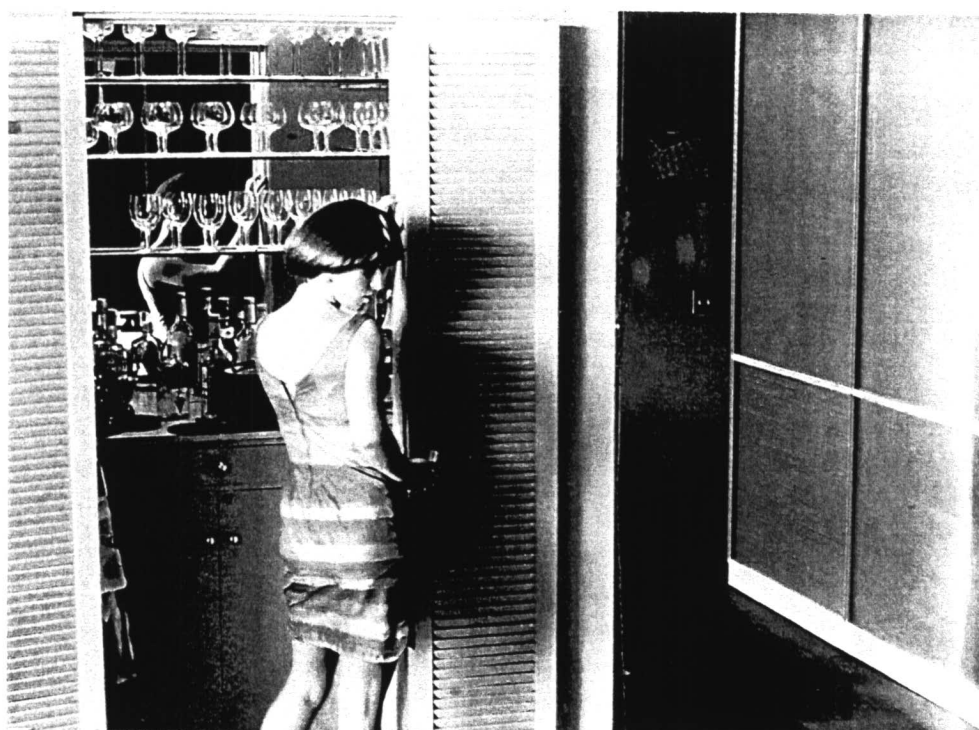
¿Y qué tiene todo esto que ver con el medio y la imagen fotográfica?

³⁵⁰ Lypovesky

Pues en primer lugar que gracias a que mujeres como Cindy Sherman o Barbara Kruger lo usaran en los 70 para revisar conceptos culturales, la fotografía fue introducida definitivamente en el mercado del arte. Resulta curioso pensar que mientras Barbara Kruger o Cindy Sherman estaban ya trabajando con el medio fotográfico en 1970 como herramienta discursiva haciendo una revisión de los productos culturales y de la imagen de la mujer, sus contemporáneos escultores (Jeff Koons o Robert Gober) seguían encerrados en el propio discurso del arte: hablaban sobre el objeto artístico como bien de consumo. Ambos después trabajarían con la fotografía por pura debilitación de sus fundamentos.



Barbara Kruger 1987.



Cindy Sherman, Fotografías de la serie "Films Stills"

En segundo lugar que también es curioso pensar que en los años 70 la sección de pintura y escultura del MOMA comprara una fotografía de Cindy Sherman de la serie “Films stills”. Cosa que por supuesto el departamento de fotografía ni siquiera se había planteado.

En resumidas cuentas, que creo que gracias a estas mujeres, minorías, los criterios por los cuáles las imágenes fotográficas eran colgadas en los museos empezaron a cambiar. Empezaron a dejar de ser criterios formales y estéticos para ser de contenido. Y creo que gracias a ellas y a las teorías feministas de la época el mundo del arte da un giro conceptual. Comienza a exponer una serie de ideas que le preocupaban a las minorías convirtiéndose de ésta forma en una expresión de preocupaciones y reivindicaciones (políticas, sociales, económicas y culturales) y abandonado la preocupación formal y perceptual que venía arrastrando desde el nacimiento de las vanguardias de principio de siglo.

Y aunque la historia no fuera del todo justa, porque en 1985 ninguna galería que se preciara llevaba a más de dos mujeres. Lo que si está claro es que estas mujeres contribuyeron a cambiar radicalmente la percepción de la mujer, los contenidos del arte y la forma de usar el medio fotográfico.

- **El giro conceptual del mercado artístico: las reivindicaciones socio-culturales**

1. Se produce un cambio en la imagen de la mujer porque la mujer que siempre había sido un objeto de arte, un recurso estilístico, se convierte en autora de arte. A partir de ellas es como si el arte saliese del puro mercado del arte para hacer sociología.



Tracy Moffat (1974)



Nam Goldim



Sandy Skouglund (1994)

2. A partir de aquí se empiezan a construir unas imágenes de mujeres que yo creo que difieren mucho del “ideal heterosexual del hombre blanco”



Rineke Dijkstra, Madres, (1994)



Annie Leibovitz (1979)

3. Los hombres se empiezan a cuestionar muchas cosas construidas alrededor de las imágenes y los mitos de mujer:



Oliver Rebufa (1994)



Pierre & Gilles



Produciéndose una revisión de mitologías y estereotipos. Desacralizándose en muchos casos la dicotomía entre lo aprendido como “lo masculino” y “lo femenino”. Con la consiguiente abolición del concepto de masculinidad y feminidad como dos entidades separadas. Planteándonos la posibilidad, independientemente del sexo al que pertenezcamos de elegir entre ser sujeto o ser objeto.

Una apuesta por la abolición del concepto de género, una propuesta hacia la pluralidad: muchos masculinos, múltiples femeninos. Una definición de imagen fotográfica como imagen discursiva.

Conclusiones

El objetivo general de la presenta tesis era demostrar, entre otras, mi hipótesis de que la lectura de las imágenes fotográficas como imágenes referenciales era un producto de la comprensión de la imagen desde un punto de vista construido con los esquemas socio-culturales (racionalistas y positivistas) que se establecieron en el periodo moderno. Puesto que dicho posicionamiento empírico pertenecía a un determinado periodo histórico y éste ha finalizado, la forma en que las imágenes fotográficas son construidas o recibidas en la cultura occidental actual ha cambiado y por esto la imagen fotográfica ha podido ser introducida masivamente en el mercado del arte.

He podido probar esta hipótesis debido a que he trabajado en paralelo en el estudio de una nueva metodología que pudiera aplicarse a la imagen fotográfica, en la deconstrucción de los conceptos teóricos que conformaban la “esencia” de la imagen y el medio fotográfico, y en la construcción de una posible historia de la fotografía desde la propuesta de la imagen fotográfica como imagen discursiva.

He dividido las conclusiones en tres apartados que, aunque en la presente tesis se han ido desarrollando paralelamente y, por tanto, construyendose los unos a los otros, los he separado aquí para aclarar al lector de una forma sintética lo que considero los posicionamientos metodológicos, teóricos y prácticos, más críticos obtenidos en este trabajo y que, así, podrían dar pie a investigaciones posteriores.

1. Conclusiones metodológicas:

Como consecuencia de mi obsesión por estudiar la imagen fotográfica dentro del sistema general de producción de imágenes revisé si las bases metodológicas con las que venían siendo estudiadas las imágenes fotográficas habían evolucionado en otras disciplinas y si éstas nuevas formas metodológicas al ser aplicadas a la imagen fotográfica podían cuestionar o reconstruir la teoría fotográfica.

La idea más relevante a la hora de estudiar las metodologías que habían empezado a aplicarse en el campo del cine y la publicidad, los estudios culturales, la socio-semiótica y la teoría de la comunicación desde la perspectiva que plantearon Eco y Grandi (1979), es que esta forma de analizar podía ser aplicable tanto a las fases de generación, como a las de lectura de las imágenes. Porque estudiaban la significación como una construcción que se dota de contenido mediante los sistemas de generación de imágenes (tecnologías), y de los usos o finalidades de la imagen (contextos de recepción).

Esto me hizo concluir que si la fotografía era estudiada desde esta perspectiva:

- No se podían estudiar las imágenes fotográficas con independencia del estudio del marco socio-cultural en el que estas eran realizadas y difundidas. Y por lo tanto no se podían analizar los productos del arte tecnológico exclusivamente a raíz del medio con el que habían sido generados.

Las conclusiones metodológicas secundarias, de las que parte lo anteriormente expuesto y que han sido fundamentales tanto para poder deconstruir los conceptos teóricos que venían asociados a la imagen fotográfica como para construir una historia de la fotografía al margen de su referencialidad han sido:

- Que tanto las teorías de la significación como las teorías de la información obviaban los contextos de recepción centrando sus análisis en el sistema sintáctico y en el semántico, mientras que las de la comunicación desplazaban su importancia hacia el análisis del sistema pragmático. Las teorías de tipo matemático-informacional y los análisis de contenido se presuponían que los significados eran compartidos por el emisor y el receptor, estudiando el sistema de comunicación como un sistema cerrado. Al presuponer que el significado de un mensaje era inherente al mismo mensaje se realizaban análisis de contenido, no de discurso, análisis cuantitativos, no cualitativos, análisis de generación de mensajes no de contextos de recepción.
- Por esto todos los análisis de imagen inscritos en las teorías de la información y de la significación tendían a ver la imagen fotográfica como una imagen referencial, por que todos ellos al obviar “la falacia referencial” se olvidaban de que cualquier imagen podía ser susceptible de ser interpretada como realista o ficticia, como mimética o abstracta, como verdadera o falsa, como científica o artística, como subjetiva o como objetiva, como documental o publicitaria..., y que estas interpretaciones estaban

determinadas en gran medida por las circunstancias específicas de los contextos de recepción.

- Por lo tanto todos los análisis sistémicos basados en las teorías de la información y de la significación partían de la idea de que el significado de una imagen lo da el enunciado aislado, y por ello podía estar construido exclusivamente en base al medio utilizado para la generación de la imagen. Por esto hablaban de imagen fotográfica como imagen icónica, cometiendo un grave error de base, porque aunque se pudiese hablar de iconicidad de la imagen fotográfica, esta característica vendría regulada por operaciones de institución de código, y todo código imitativo es construido por una convención. Aquí fue cuando observé de que no podría hablar de fotografía referencial y no referencial a menos que lo hiciese dentro tanto de un acotado uso como de un tiempo socio-cultural bien acotado.
- Debido a que el significado de una imagen desde la perspectiva culturalista lo da la unidad cultural, la triada símbolos, índices e iconos aparece como insostenible porque en todo momento dicha clasificación postula la presencia del referente como parámetro discriminador. Luego si se parte de la idea que “mencionar o referirse a algo no es algo que haga una expresión; es algo que puede hacer alguien usando una expresión”³⁵¹ y que el fin último de una imagen es comunicar un contenido, la supuesta objetividad

³⁵¹ Strawson 1950, Citado por Eco (1976), pág 245

del medio fotográfico como único discurso para la construcción de la lectura de fotografías es puesta en tela de juicio.

- Desde la perspectiva comunicacional no se puede defender la especificidad de lenguajes en base a la tecnología utilizada para la formación de una imagen porque si de una imagen además de a lo que se refiera nos interesa lo que esa forma de denotar (nombrar) significa, lo que connota, es necesario comprender que ambas están conformadas por una serie de códigos culturales que muchas veces son ajenos a un medio específico, puesto que son compartidos por otros medios. Admitiendo esto no se puede hablar de las imágenes como *signos*³⁵² sino como textos visuales. Que no son analizables ni como signos ni cómo figuras, ya que sus posibles figuras icónicas no tienen un valor fijo dentro del sistema, su valor de oposición no depende de éste sino como máximo del contexto y fuera del mismo no son signos. Por tanto no se podría tampoco hablar de lenguaje fotográfico ni de especificidad de los medios tecnológicos.

Es decir que la nueva propuesta de análisis de la imagen fotográfica se haría a través del estudio paralelo de la formación de la imagen y de sus usos y recepciones.

Es por esto por lo que defiende que “la fotografía” no es analizable, porque sería hablar de todos los medios fotográficos posibles y todas las imágenes que

³⁵² Eco. (1976) Op. Cit. pág 34, yo como Eco, acepto la definición de Morris.

han sido, son o serán generadas con estos medios. Y Por ello creo que a la ahora de abordar cualquier estudio sobre “la fotografía” es importante separar el análisis de la evolución del medio fotográfico del análisis de la asimilación de la imagen fotográfica e integrar ambos análisis en base a un contexto socio-cultural acotado. Contemplar paralelamente los contextos en los que los medios tecnológicos han sido generados con los contextos en los que las imágenes producidas por estos medios son entendidas.

Creo que gracias a que he partido de este punto de vista metodológico he llegado a la conclusión de que una fotografía es esencialmente una imagen y que el medio tecnológico es de lo que nos servimos para construirla; a partir de esta idea he podido cuestionar muchas de las características teóricas específicas que se le habían atribuido tanto la imagen como al medio fotográfico.

2. Conclusiones Teóricas

A. Pensamiento moderno y construcción de la refencialidad de la fotografía

Como consecuencia de cuestionar todos las características que se venían atribuyendo a las imágenes fotográficas desde la perspectiva culturalista llegué a dos conclusiones teóricas que podrían englobar el resto:

- La fotografía había sido siempre analizada con criterios de pensamiento moderno y por ello el resto de las imágenes que habían sido construidas con una apariencia similar en otros periodos (renacimiento y era digital) nunca habían sido entendidas ni leídas como imágenes esencialmente referenciales.

- Todas las características que se le habían ido atribuyendo a la imagen fotográfica dependían de la fe en los medios mecánicos difundida en el periodo moderno. Y todas éstas hubiesen sido otras si la imagen fotográfica no hubiese sido pensada como el producto de una máquina, si el medio fotográfico hubiese sido pensado como una herramienta capaz de ayudarnos a construir discursos.

A continuación expongo todos los puntos que han ido construyendo la idea de imagen y de medio fotográfico dentro del pensamiento modernista y cómo éstos, al integrar una metodología de análisis que contempla el contexto pueden ser deconstruidos:

- Gracias a la “nueva visión” que estaba produciendo el medio fotográfico la pintura dio un giro conceptual hacia el formalismo, abordando tanto los análisis constructivos como los perceptivos para dejar atrás su función representativa. Porque la difusión de imágenes fotográficas como imágenes mecánicas consiguió que la pintura se liberara de la carga referencial, pero también esta concepción de lectura de la imagen inseparable del medio con el que había sido generada, fue la que provocó un nuevo discurso que utilizó el mercado artístico de las vanguardias para evolucionar hacia la forma alejándose del contenido de la comunicación.
- La imagen fotográfica, al ser entendida bajo las premisas de automatismo y objetividad que la mentalidad de la época consideraban inseparables del medio mecánico, no pudo desarrollarse con plenitud contemporáneamente al resto de las disciplinas porque las fotografías fueron adscritas al marco de las

imágenes referenciales quedando sus posibles usos restringidos a usos documentales.

- Si analizamos la imagen fotográfica desde la perspectiva culturalista, considerando que el significado de una imagen solo lo puede dar la unidad cultural, nunca el enunciado aislado, y que por su naturaleza necesita de un referente lumínico para formación, la idea de contemplar el contexto como parte integrante del discurso significa fundamentalmente el replanteamiento de su consolidada capacidad referencial. Todos los valores de realidad a partir de los cuales eran construidas, leídas y entendidas las imágenes fotográficas comienzan a tambalearse cuando se empieza a admitir que la capacidad para representar un referente “real” que tiene la imagen fotográfica no es más que una capacidad social y culturalmente construida.
- ¿Tiene que referirse una imagen fotográfica siempre al referente que representa?. Aun considerando que así fuese es necesario clarificar que del universo de las reproducciones al de las semejanzas hay un abismo y que las semejanzas, si se pudiera hablar de ellas como una característica inamovible y específica de la imagen fotográfica, viene regulada por operaciones de institución de código, no por el propio medio. Luego como todo código imitativo es construido por una convención, leer una fotografía como una imagen referencial o una imagen no referencial no sería otra cosa que una institucionalización de un determinado código conformado bajo las premisas modernistas. Un

código que presenta una apariencia de lo que habíamos convenido en llamar realidad.

- Es decir, que la capacidad que tienen las imágenes fotográficas para producir documentos de verdad, no dependería del proceso de formación de dichas imágenes, no depende del medio fotográfico, sino del contexto cultural en que éstas son construidas, presentadas, leídas y comprendidas.
- La crítica de arte, de tendencia claramente modernista, vio la fotografía como si fuese el polo opuesto de la pintura absoluta, olvidándose de , desde el nacimiento de la fotografía, han existido imágenes fotográficas que no eran ni objetivas, ni verdaderas, ni documentales, y ni siquiera hacían mención a su referente lumínico. Por esto construyeron “Una historia de la fotografía” que más bien era “La Historia del modernismo a través de la imagen fotográfica”. Así el concepto de “fotografía” establecido no sólo nace dentro del marco de pensamiento moderno, sino que además lo corrobora, ratificando el ideal modernista.
- La historia del arte hubiese sido otra si la imagen fotográfica hubiese sido considerada como el producto del uso de una herramienta y no como el producto de una máquina. Porque se hubieran analizado por separado los sistemas de generación y de difusión de la imagen sin confundirse el concepto de reproducción con el de multiplicación, el valor expositivo de una imagen con su valor cultural.

- Los análisis de periodo moderno no analizaban por separado la imagen fotográfica del medio, despreciando la fotografía como obra artística por sus capacidades para ser reproducida. Consideraban que el valor de la obra artística residía en el aura, pero no pensaban que una fotografía, aunque reproduzca la realidad, no era otra cosa que una imagen, ya que propiamente hablando no se pueden reproducir sino imágenes.
- Esto parte de la posición no contextual (estática e involutiva) de la que todos los tipos de análisis sobre las imágenes partían: no pensar que la noción de aura tiene que ser re-actualizada en función de los distintos mercados, usos o funciones de las imágenes, no pensar que la noción de aura no permanece intocable a la re-sacralización de las obras por los museos y por tanto no pensar que ésta tiene que ser re-actualizada al hilo de las evoluciones mediáticas.
- Concebir el aura desde este punto de vista: como propuesta discursiva, significa analizar las ideas de genio, autoría, singularidad, medio, institución, mercado, difusión, u obra de arte a las que hasta ahora se había asociado dicho concepto, pero también significa entender las imágenes generadas con nuevos medios como nuevas formas de cultura que revisan, anulan, potencian, obvian o asumen los códigos socio-culturales establecidos. Significa revisar las imágenes producidas por una técnica junto a nuestra conciencia histórica.
- El pensamiento modernista se ha empezado a disolver porque los

criterios por los cuáles las imágenes fotográficas eran colgadas en los museos han empezado a cambiar. Han dejado de ser criterios formales y perceptivos para ser de contenido. El arte contemporáneo ha dado un giro conceptual gracias al uso del medio fotográfico como herramienta comunicativa, mediante la integración de la imagen fotográfica ha conseguido pasar del discurso formal a ser una expresión de las preocupaciones políticas, sociales, económicas y culturales. Esto sólo ha sido posible porque la mentalidad cibernética piensa en la tecnología de otra forma: la usa para crear imágenes que tengan una finalidad bien concreta. Ahora se piensa que toda expresión de tipo plástico necesita de un útil y ese útil ha ido evolucionando con la historia. Por lo tanto si una tecnología evoluciona, no es por ella misma sino porque las mentes que la manejan la hacen evolucionar, es por su forma de uso.

¿Cómo he podido afirmar todo esto?

Comprobando que cuando la imagen fotográfica sale de los contextos artísticos, puede ser construida y leída al margen de su supuesta referencialidad y por lo tanto contener características que no son específicas de las imágenes realizadas con el medio fotográfico.

La comprobación de que la imagen fotográfica puede ser entendida desde diferentes puntos de vista y que son éstos los que construyen su significado, y no el medio con el que ha sido generada la he realizado mediante el análisis del uso de la imagen fotográfica en un determinado espacio discursivo: la publicidad. Y la comprobación de que las características que se le

venían atribuyendo a la imagen fotográfica como características específicas de éste medio no son más que convenciones culturales de modos de representar, la he realizado comparando las imágenes fotográficas con las imágenes digitales.

B. Pensamiento cibernético y la deconstrucción de la referencialidad de la imagen.

El ideal digital nos propone la separación entre la apariencia de la cosa y la cosa misma. Nos ayuda a replantearnos los límites entre la realidad y la ficción, y con esto nos hace cuestionarnos el concepto de realidad.

El preguntarme el por qué el término “real” ha empezado a desprenderse de la imagen fotográfica y por qué no está adherido a las imágenes digitales, el por qué éstas son consideradas más virtuales que reales si en muchos casos son más figurativas y más hiper-realistas que las propias imágenes fotográficas, fue lo que me llevó a comprender que la idea que yo tenía sobre lo que era la fotografía estaba adscrita a las corrientes de pensamiento modernistas.

- La conclusión principal que he extraído del análisis de la imagen digital en comparación a la imagen fotográfica ha sido el descubrimiento de que el cambio fundamental en el estatuto de las imágenes no sólo se ha producido en la forma de capturar, construir, enviar o generar imágenes, sino que lo más importante de la propuesta de imagen digital es que los propios cambios tecnológicos han conseguido cambiar los conceptos con los que las imágenes eran entendidas. Porque al replantear los modos en que las imágenes pueden ser construidas se han cuestionado cómo las imágenes son integradas en nuestra cultura y sociedad, cambiando

fundamentalmente la forma de interpretarlas y convivir con ellas.

Como consecuencia de mi gran empeño por defender que las imágenes han de ser juzgadas con independencia de sus referentes, me encontré con las imágenes virtuales, en las que no existe relación de causalidad entre la imagen y el referente: para generar una imagen virtual digital no se necesita que exista un referente “real”, en ellas su referente es “virtual”, y esto era lo que había llevado a modificar las fronteras entre lo que habíamos convenido en llamar imagen “real u objetiva” del mundo y lo que estaba fuera de ella.

- Descubrí que mientras que una “realidad virtual” es la que representa un referente que puede tener la apariencia de real sin serlo y una “imagen virtual” es la que tiene una apariencia de algo que realmente no es. Cuando se hablaba de “realidad virtual” es cuando el término se usaba como una simulación de la realidad, y en ningún momento se pensaba en ella como una reproducción.. Luego deduje que en gran medida la idea de “referencialidad” que era entendida cuando se leía una imagen fotográfica estaba desapareciendo gracias a los procesos electrónicos de generación y manipulación de imágenes que en ningún momento proponían la posible “objetividad” en sus imágenes.
- La imagen digital lo que nos proponía eran simulaciones de la realidad o construcciones de apariencias: imágenes ficticias. Y por esto se estaban empezando a “borrar las fronteras entre lo que habíamos convenido en llamar “realidad” y lo que no formaba

parte de ella.”³⁵³ . Lo “virtual” al proponernos otra experiencia de lo “real” ponía, al menos aparentemente, en tela de juicio la noción de realidad.

- Pero esto no es una característica exclusiva de la imagen digital, porque si pudiéramos clasificar las imágenes digitales con los criterios contruidos a partir de la necesidad del referente lumínico que la imagen fotográfica tiene, podríamos defender que existe la fotografía digital, puesto que existen imágenes digitales generadas a partir de imágenes fotográficas o generadas con ayuda de cámara oscura. Pero esto implicaría el análisis desde el punto de vista informacional o significativo. Pero desde la perspectiva culturalista tendría más sentido el clarificar si la “apariencia de realidad” de una imagen procede de la mimesis con la realidad misma o procede de que las imágenes estuvieran generadas partiendo de la cámara oscura, es decir, de la necesidad de referente lumínico, o de otras características técnicas. Una vez clarificado el punto de que la apariencia de las imágenes no procede exclusivamente de la técnica utilizada, puedo afirmar que por fin nos hemos salido del guión modernista, porque la era electrónica lo que propone es una exploración o transformación de los contextos históricos y contemporáneos que definen los modos de producción de imágenes dentro de una cultura.
- Todo esto ha sido deducido porque la imagen digital

³⁵³ F. Quéau , Lo virtual, Op. Cit, pág 17

aparentemente nos proporcionaba la posibilidad de construir sin contigüidad una realidad, es decir la capacidad de construir “realidad” sin las relaciones causales que unían una imagen fotográfica con su referente, la posibilidad de generar sin la acción de la luz y sin la cámara oscura imágenes con apariencia de realidad. Pero puesto que “Las imágenes virtuales pueden tener más apariencia de realidad que las reales “fotográficas”³⁵⁴ y que a nadie se le ocurría plantearse si la imagen que produce un sistema informático es real o no, porque todo el mundo tiene claro que no lo es, empecé a pensar que por fin las imágenes habían conseguido ser precisamente imágenes, es decir: realidades metafóricas.

- Este cambio que parecía provocado porque toda imagen que existe en la memoria virtual puede ser retocada, manipulada, falsificada, mezclada y deformada hasta el infinito, cuestionando si podía quedar alguna verdad de la imagen, aunque esta hubiese sido construida a partir de una imagen fotográfica, llevándome a afirmar que la realidad que podía presentar una imagen no radicaba en el proceso sino en la intención con la que era construida y con la que era usada una imagen. Puesto que podía demostrar que tanto la pre-producción como la post-producción de imágenes fotográficas había existido desde el momento del nacimiento (1839) de la fotografía, y la única diferencia entre las dos concepciones de imagen era que durante todo el periodo moderno estas intervenciones se hacían con disimulo y ahora no. Podía afirmar

³⁵⁴ F. Quéau, *Lo Virtual*, Op. Cit, pág 68.

que la referencialidad de una imagen no dependía del medio con el que ésta hubiese sido generada.

- A partir de aquí cuestiono si se puede seguir hablando de fotografía digital ya que la condición fotográfica (necesidad de referente lumínico) no estará condicionando la apariencia de la imagen. Y explico que actualmente a todas las imágenes digitales que se les llama “foto-realistas”, sólo se les llama así por el concepto de apariencia que han heredado a través de *los media*, y que éste ha estado ligado a una cierta apariencia de algunas imágenes fotográficas. Porque pudiendo carecer las imágenes digitales “foto-realistas” de referente lumínico y conteniendo probablemente menos características formales aportadas por el medio fotográfico que por otros medios, se les llama así porque se asemejan “culturalmente” al objeto que representan.
- Luego lo que realmente creo que nos plantean los medios digitales es una redefinición de la idea de analogía. “La analogía no es una cosa real, pero es parte de la historia”³⁵⁵. Y yo mantengo que esta impresión de analogía por primera vez en la historia no es debida ni a la causalidad entre el objeto fotografiado y la imagen, como ocurrió en el período moderno “fotográfico”, ni a la idea de imagen como presentación o representación de la realidad como ocurrió en el período renacentista “pre-fotográfico”. Porque lo que desaparece

³⁵⁵ Traducción mía de Raimond Bellour, Ibidem ,pág 174

con *el inconsciente virtual*³⁵⁶ es la binómica relación que proponían todas las imágenes: la relación unidireccional entre las cosas del mundo y sus representaciones.

- La mentalidad cibernética parte del uso del medio con indiferencia de la verdad o falsedad de los enunciados y por esto la imagen digital parece abolir la noción de realismo, objetividad, y verdad que hasta ahora venía asociada a la imagen fotográfica. Pero la suprime no solo por la forma como construye las imágenes sino más bien por la forma en que la imagen es pensada y difundida. La veracidad de un enunciado no es un simple problema del uso de un medio u otro, sino que es una inscripción a una determinada corriente de pensamiento. Luego sería imposible definir el término realismo de una vez para siempre puesto que cada época y cada cultura tiene su propia noción de realismo, y que por tanto habrá tantos realismos como culturas capaces de sostener y establecer una cierta noción de realismo. Por tanto, una vez abolido el término de realismo como término globalizador de la imagen fotográfica es muy fácil que la noción de fotografía referencial sea puesta en tela juicio.
- Ahora lo que se cuestiona es la posibilidad de crear otros mundos, con lo que se propone la posibilidad de contar algo mas allá de la propia imagen. Las modernas relaciones establecidas entre el proceso y la imagen, entre el objeto y su representación, ahora se

³⁵⁶ Título del artículo de Kevin Robins, *Culture Imagine*, Op. Cit. pág 154.

establecen entre las ideas y la imagen, entre los procesos culturales y sus representaciones.

Es decir que la imagen fotográfica ha pasado de ser presentación, representación, forma, o materia a construir modelos de vida.

C. Uso publicitario de la imagen fotográfica como herramienta comunicativa

Debido a que la preproducción decisiva y la postproducción decisiva, características de la imagen que parecen recién inauguradas por el medio digital, y que han puesto de manifiesto que la condición “objetividad” no está unida al carácter de un medio, han sido prácticas comunes de la fotografía publicitaria desde el momento de su aparición, podría probar que la referencialidad de una imagen está construida por las corrientes de pensamiento en las que dichos medios nacen y evolucionan.

- Pero no obstante considero que hay una conclusión mucho más relevante en mi análisis del uso publicitario de la imagen fotográfica, Este uso es el primero en proponer que una imagen fotográfica no tiene por qué referirse al referente que representa.

Por que si bien es cierto que las fotografías creadas con fines publicitarios nos ayudaron a liberarnos de la idea de veracidad que veníamos atribuyéndole a las imágenes fotográficas, no lo es, que todas las fotografías publicitarias no se centren en presentar o representar un referente lumínico.

- Por tanto definiendo que en cualquier sector que se utilice la fotografía como herramienta comunicativa lo que marca el grado

de referencialidad de la imagen es la finalidad para la que esta imagen es producida, finalidad que suele estar determinada por su uso social o cultural. Es decir que el grado de referencialidad de una imagen fotográfica vendría marcado por los contextos culturales y va evolucionando según evolucionen ellos.

- El mundo de la imagen publicitaria nunca negó el uso del medio fotográfico como herramienta útil para construir sus discursos. El mercado publicitario, al utilizar la imagen fotográfica con fines comunicativos, nunca se planteó la imagen fotográfica como imagen exclusivamente referencial ya que su finalidad no era nunca la construcción de la propia imagen sino la transmisión de un mensaje o de un contenido cultural; por esto mismo nunca tuvo prejuicios a la hora de eliminar la supuesta objetividad que las imágenes fotográficas tenían adheridas.
- Una de las principales funciones que ha tenido que promocionar y desarrollar la fotografía publicitaria ha sido la de convertir los objetos producidos en serie en objetos únicos. Para ello ha tenido que elaborar todo un sistema de producción de imágenes cuya finalidad última era la de “estetizar” el objeto representado; debido a esto la fotografía publicitaria se ha definido siempre del lado de la imagen intencionada, de la imagen mediada, de la imagen construida, de la imagen simulada, de la imagen artificial, de la imagen ficticia o simplemente de la imagen sin prejuicios.
- No obstante considero que existen dos tipos de fotografía publicitaria con finalidades, construcción y concepción bastante

diferentes: la fotografía de producto y la fotografía redaccional. La fotografía de producto fundamentalmente intenta ser mostrativa, presentativa o representativa, y por tanto mantiene una analogía evidente entre el referente y la imagen, debido a que su finalidad es principalmente descriptiva, podríamos decir que es la fotografía documental dentro del campo publicitario. En el otro extremo estaría la fotografía redaccional, ilustrativa o de marca que no tiene como fin último describir y por esto, en ésta el referente lumínico puede no corresponder con el producto publicitario. Su finalidad nunca es presentar o mostrar un producto sino más bien sugerir una serie de valores asociados al consumo del producto. Esta fotografía ha ido abriendo las puertas de la no especificidad del lenguaje fotográfico. El uso de textos visuales que han sido generados dentro de espacios discursivos muy variados y la creación de géneros híbridos es lo que le ha hecho ir abriendo las puertas de la imagen como contenido. Esto ha sido debido a que la publicidad fue la primera en usar las imágenes fotográficas para la construcción de discursos fuera de la propia imagen.

- En el uso publicitario de la imagen fotográfica el referente puede ser un “referente virtual” en el sentido de que toda la imagen puede estar construida para publicitar un producto y sin embargo éste no aparezca en la imagen. Por esto creo que gracias a la publicidad las teorías de la comunicación empezaron a estudiar la imagen desde los contextos de recepción y que también gracias a ella el mundo del arte fue capaz de dar el giro socio-cultural, porque la referencia a discursos socio-culturales construidos a partir de una imagen

fotográfica, y fuera de su propia referencialidad lumínica ya era una práctica común en el uso publicitario de la imagen fotográfica.

Puedo afirmar que mientras que el mercado de la imagen publicitaria nunca ha negado el uso del medio fotográfico como herramienta útil para construir sus discursos, el mercado del arte si que lo ha hecho, quedando así encerrado dentro del discurso formal.

Si una fotografía es sólo el producto de un dispositivo ¿bajo que condición puede convertirse en obra? ”³⁵⁷

La publicidad ha sido la que ha cambiado las reacciones pragmáticas establecidas en torno a las imágenes fotográficas y por tanto lo que ha posibilitado que éstas sean introducidas en el mercado del arte.

3. Conclusiones prácticas

- La conclusión principal que he sacado del análisis de la imagen fotográfica contemplando sus usos y recepciones ha sido extraer que desde esta perspectiva la imagen fotográfica no sólo representa o presenta una realidad, sino que esencialmente la construye y por lo tanto puede modificarla.
- Desde esta perspectiva la historia de la fotografía hubiese sido otra porque sería la historia de sus prácticas científicas y pseudo-científicas, la historia de sus prácticas espiritistas, la historia de sus

³⁵⁷ Regis Durán, *Ibíd.*, págs 57-58.

prácticas artísticas ..., sería la historia de la construcción de modelos de vida a través de las imágenes.

Para probar que tanto el punto de vista culturalista está bien aplicado, como que la historia “referencial” de la fotografía ha sido la historia del discurso socio-cultural moderno, y que las imágenes fotográficas al ser entendidas desde esta perspectiva han ayudado a construir una realidad socio-cultural, y que fuera de este marco discursivo, la realidad de dichas imágenes podría ser otra. He analizado algunas prácticas fotográficas que existen desde que nació la imagen fotográfica. En concreto las prácticas fotográficas: científicas, pseudo-científicas, espiritistas, y artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX.

Y para probar que los autores de las imágenes fotográficas pueden construir realidades adscritas a diferentes corrientes de pensamiento, y con ello modificar los valores socio-culturales establecidos en un determinado marco de pensamiento, he analizado la construcción de la imagen de la mujer desde el nacimiento de la fotografía hasta nuestros días.

Bibliografía

1. Teoría de la comunicación

- R. BARTHES et al.**, *Elementos de semiología*, Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1976.
- R. BARTHES**, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós Iberica, 1986.
- J. BAUDRILLARD**, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1988.
- BATESON, GOFFMAN, HALL, JACKSON, WATZLAWIC et.al.** *La nueva comunicación*, Barcelona, Kairós, 1987.
- BEAVIN, JACKSON Y WATZLAWICK**, *Teoría de la comunicación humana*, Madrid, Herder, 1989.
- M. BEARDSLEY**, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianápolis, Indiana, Hacket Publishing Company, 1958.
- O. CALABRESE**, *El lenguaje del arte*, Paidós, Madrid 1987.
- N. CHOMSKY**, *Lingüística cartesiana*, Gredos, Madrid, 1966.
- N. CHOMSKY**, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, Madrid, 1967.
- N. CHOMSKY**, *El lenguaje y el pensamiento*, Seix-Barral, Barcelona, 1968.
- G. DORFLES**, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Turín, 1959.
- G. DORFLES**, *Símbolo, comunicación y consumo*, Lumen, Barcelona, 1968
- G. DORFLES**, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Lumen, Barcelona, 1969.
- G. DORFLES**, *Naturaleza y artificio*, Lumen, Barcelona, 1971.
- G. DORFLES**, *Del significado a las opciones*, Lumen, Barcelona, 1975.
- U. ECO**, *Tratado general de semiótica*, Ed. Lumen, Barcelona, 1995. (Primera Ed: Valentino Bompiani & Co, Milán, 1976).
- U. ECO**, *Signo*, Ed. Labor, Barcelona, 1994 (Primera Ed.: Segno, ISEDI, Milano 1973).
- U. ECO**, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1975. (1 Ed:1968)

- U. ECO**, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milán, 1971.
- U. ECO**, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milán, 1968.
- U. ECO**, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990. (1. Ed:1962)
- U. ECO**, *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1979. (Madrid, Lumen, 1981)
- M. FOUCAULT**, *Las Palabras y las cosas*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1989.
- J. GIBSON**, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Allen & Unwin, Londres, 1966.
- R. GRANDI**, *Texto y contexto en los medios de comunicación*, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1995.
- A. J. GREIMAS**, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1966.
- GROUPE μ** , *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993.
- J. HABERMAS**, *Ciencia y técnica como "ideología"*, Tecnos, Madrid, 1997.
- J. HABERMAS**, W. Benjamin . *¿Crítica concienciadora o crítica salvadora?*, *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1984.
- R. JACOBSON**, *Problemas del lenguaje*, Ed Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- R. JACOBSON Y M. HALLE**, *Fundamentos del lenguaje*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- C. LEVI-STRAUSS**, *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- C. LEVI-STRAUSS**, *Lo crudo y lo cocido*, Eudeba, Buenos Aires, 1964.
- J.M. LOTMAN**, en Faccani & Eco, *Il problema di una tipologia della cultura*, Milano, 1969.
- J.M. LOTMAN**, y la Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid Cátedra, 1979.
- T. MALDONADO**, *Problemas actuales de la comunicación*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1954.
- M. MCLUHAN**, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
- M. MCLUHAN**, *La Galaxia Gutemberg*, Aguilar, Madrid, 1962.
- M. MCLUHAN**, *The medium is the Message*. New York, Bantam, 1967.

CH. MORRIS, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Paidós, Barcelona, 1985. (1 Ed.:1938)

CH. MORRIS, *La significación y lo significativo*, Alberto Corazón Ed. Madrid, Comunicación, 1974 (1 Ed.:1964)

E. PANOFSKY, *La Prospettiva come forma simbólica*, Feltrinelli, Milán, 1961.

C.S. PIERCE, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, (1931-35).

F. DE SAUSSURE, *Curso de Lingüística General*, Madrid, Alianza, 1983.

C.E. SHANNON & W. WEAVER, *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, 1949.

P. STRAWSON, *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milán, 1973. (Ensayos Lógico Lingüísticos, Tecnos, Madrid, 1983)

P. WATZLAVICK, & J. H. BEAVIN, & D.D. JACKSON, *Pracmatic of Human Communication*, Noton, Nueva York, 1967.

F. J. RODA SALINAS Y R. BELTRAN DE TENA, *Información y comunicación, Los medios y su aplicación didáctica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.

2. Historia, Sociedad y Cultura Contemporánea

S. ARONOWITZ, B. MARTINSON, M. MENSER (Ed.), *Tecnociencia y cibercultura, La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*, Paidós, Barcelona, 1998.

P. ANDERSON, *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Madrid Siglo XXI, 1981.

J. BAUDRILLARD Y OTROS, *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

A. BELL AND P. GARRET, *Approaches to Media Discourse*, Blackwell Publishers, Oxford, Usa, 1998.

D. BELL, *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Madrid, Alianza, 1986.

BERGER Y LUCKMAN, *La construcción social de la realidad*, Méjico, Amorrortu, 1983.

J.COSTA, *Mundo Bulldog, Un viaje al universo basura*, Temas de Hoy, Madrid, 1999.

M. DERY, *Velocidad de escape, La cibercultura en el final de siglo*, Siruela, 1998.

- G. GAMALERI**, *La galaxia McLuhan*, Armando Armando Editore, Roma, 1981.
- C. GIANNETTI**,(Ed.) **VVAA**, *Ars Telemática, Telecomunicación, internet y ciberespacio*, Associació de la Cultura Contemporànea L'Angelot, Barcelona, 1998.
- C. GIANNETTI**,(Ed.) **VVAA**, *Media Culture*, Associació de la Cultura Contemporànea L'Angelot, Barcelona, 1995.
- J. DERRIDA**, *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- T. FOSTER** (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washinton, Bay press, 1983.
- D. DEL GIUDUCE**, *Cómo narrar lo invisible*, *Revista archipiélago*, Cuadernos de crítica de la cultura, Pensar el tiempo, pensar a tiempo. Nº10-11, Ed Archipiélago, Madrid, Barcelona, 1992.
- GOLMANN**, *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975. (1 Ed.: 1970)
- J. HABERMAS**, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1990.
- M. HARRIS**, *Antropología cultural*, Alianza, Madrid, 1990.
- M. HARRIS**, *La cultura norteamericana contemporánea*, Alianza, Madrid, 1988.
- S. W. HAWKING**, *Historia del tiempo, Del big bang a los agujeros negros*, Ed Crítica, Barcelona, 1988.
- F. JAMESON**, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- D. HUISMAN Y G. PATRIX**, *La estética industrial*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971.
- T. MALDONADO**, *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Gedisa 1994.
- J. MARÍAS**, *Breve tratado de la ilusión*, Alianza, Madrid, 1997.
- J.M. MONTANER**, *La modernidad superada, Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- B. MUÑOZ**, *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*, Bascanova, Barcelona, 1989.
- N. NEGROPONTE**, *El Mundo Digital*, Ed. B., Grupo Zeta, Barcelona, 1995.
- S. LEM**, *Un valor imaginario*, Bruguera, Bcelona, 1986.
- G. LIPOVETSKY**, *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona, 1986.

J.F. LYOTARD, *La postmodernidad explicada a los niños*. Gedisa Barcelona 1994. (1 Ed. París, 1986)

J.F. LYOTARD, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1994.(1984)

D. LYON, *La postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1997.

D. PAQUET, *La historia de la belleza*, Ed B, Grupo Zeta, Madrid 1998.

J. PICO (Ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.

J. C. PÉREZ JIMÉNEZ, *La imagen múltiple. De la televisión a la realidad virtual*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1995.

J. C. PÉREZ JIMÉNEZ, *Imago mundi, La cultura audiovisual*. Fundesco, Madrid, 1996.

P. QUEAU, *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Paidós, Barcelona, 1995.

R. RORTY, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1983.

G. SALVAT ED, VVAA, *La experiencia digital en presente continuo*, Universidad Europea -Cees, Madrid, 2000.

TANIZAKI, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1997.

G. VATTIMO, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Gedisa, Barcelona 1996.(1987)

P. VIRILIO, *El ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1997.

P. VIRILIO, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.

P. WATZLAWICK Y OTROS, *La realidad inventada*, Barcelona, Gedisa, 1993.

P. WATZLAWICK, *Lo malo de lo bueno*, Herder, Barcelona, 1990.

P. WATZLAWICK, J. H. WEAKLAND, R. FISCH, *Change, Sulla Formazione e la Soluzione dei Problemi*, Casa editrice Astrolabio, Roma, 1974.

A. WELLMER, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, Madrid, Visor, 1993.

3. Teoría de la imagen, estética, arte y medios audiovisuales

- T. ADORNO**, *Estética* (1969), Taurus, Madrid, 1980.
- L. ALONSO**, *La oscura naturaleza del cinematógrafo, Raíces de la expresión audiovisual*, Ed de la Mirada, Valencia 1996.
- G. ANTONELLI**, *I segni della luce: un percorso luminoso attraverso i manifesti e la pubblicità: 1890-1940*. Milano, Lupetti, 1995.
- A. BAZÍN**, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, París, 1958.
- J. BALTRUSAITIS**, *El espejo*, Madrid, Miraguano, 1988.
- R. BARTHES**, *El mensaje publicitario*, Paidós, Barcelona, 1993.
- CH. BAUDELAIRE**, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Arquitectura, 1995.
- J. BERGER**, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora, Madrid, 1997.
- A. BOIME**, *Historia social del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1994.
- D. BORDWELL, J. STAIGER, K. THOMPSON**, *El Cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997. (1 Ed. 1985)
- V. BOZAL (Ed.)**, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volumen II, Visor, Madrid, 1996.
- J. BROOK AND I. A. BOAL**, *Resisting the Virtual Life, The Culture and Politics of Information*, City Lights Books, San Francisco, 1995.
- W. BENJAMIN**, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1987.
- M.C. BEARDSLEY J. HOSPERS**, *Estetica. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1990.
- P. BÜRGER**, *Teoría de la vanguardia* (1974), Barcelona, Península, 1987.
- E. BURKE**, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beutiful*, Oxford University Press, New York, 1990.
- O. CALABRESE**, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1994.
- O. CALABRESE**, *Semiótica della pittura*, Milán, Il Saggiatore, 1980.

- O. CALABRESE**, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.
- E. CASTELNUOVO**, *Arte y revolución industrial*. Temas de historia social del arte, Barcelona, Península, 1988.
- G. DORFLES**, *Artificio e natura*, Giulio Einaudi Ed., Torino, 1968.
- T. DRUCKREY** (Ed.) **VVAA**, *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. Aperture, 1999.
- S. FREUD**, *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 1970.
- D. FORMAGGIO**, *Arte*, Barcelona, Labor, 1976.
- N. GOODMAN**, *Los lenguajes del arte*, Barcelona Seix Barral, 1968.
- N. GOODMAN**, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1978.
- F. HOLTZ-BONNEAU**, *La imagen y el ordenador*, Fundesco, Tecnos, 1986.
- D. HUME**, *La norma del gusto y otros ensayos* (1742 en adelante), Barcelona, Península, 1989.
- I. KANT**, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, Madrid 1997.
- F.D. KLINGENDER**, *Arte y revolución industrial*, Cátedra, Madrid, 1983.
- P. FRANCASTEL**, *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid, 1990.
- P. FERRARI, A. MINAZZOLI, W. OECHSLIN, U. ECO, U. VOLLI**, *Revista Rassegna: Attraverso lo specchio*, Milán, Marzo de 1983.
- GALIENE Y P. FRANCASTEL**, *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1995.
- G. GAUTHIER**, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid, 1996.
- J. GOLDING**, *El cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza, 1993 (1 Ed. 1959)
- R. GUBERN**, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974.
- R. GUBERN**, *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- U. ECO**, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
- E. H. GOMBRICH**, *Arte e ilusión*. Debate, Madrid, 1998.
- E. H. GOMBRICH**, *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1993.

E. H. GOMBRICH, J. HOCHBERG Y M. BLACK, *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona 1996.

E.H. GOMBRICH, *Ombre, La rappresentazione dell' ombra portata nell'arte occidentale*, Guilio Einaludi Editore, Torino, 1996.

J.M. LOTMAN, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili 1979. (1 Ed.: 1973)

S. MARCHÁN FIZ, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996

S. MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto*, Arkal, Madrid, 1994.

V. NIETO ALCAIDE, *La luz, simbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1933

E. PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970.

E. PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.

P. PEDRAZA, *Máquinas de amar, Secretos del cuerpo artificial*, El Club Diógenes, Valdemar, Madrid 1998.

J.A. RAMIREZ, *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1992.

N. TARABUKIN, *El Ultimo cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

W. TATARKIEWIEZ, *Historia de las seis ideas: Arte, Belleza, Creatividad, Mimesis, Experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1992.

V. VALENTINI (Ed.) VVAA, *Allo Specchio*, Lithos, Roma, 1998.

L. VENTURI, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980. (1 Ed.:1964)

P. VIRILIO, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.

S. ZUNZUNEGUI, *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1992.

VVAA "La Postmodernidad", Barcelona, Kairós, 1985.

VVAA , *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid, 1990.

4. Teoría de la Fotografía

A. ACARI, *La fotografía: le forme gli oggetti l'uomo*, Il Castello, Milano , 1980.

- V. ALETI**, (Ed.) **VVAA**, *Malefemale*, Aperture, New York, 1999.
- F. ALINOVÍ Y C. MARRA**, *La fotografía, Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna, 1981.
- H. AMELUNXEN, S. IGLHAUT, F. ROTZER**, (Ed.) **VVAA**, *Photography after Photography, Memory and Representation in the Digital Age*, G+B Arts, OPA, Amsterdam y Munich, 1996.
- R. ARONOVICH**, *Exponer una historia, La fotografía cinematográfica*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- R. BARTHES**, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Iberica, 1990.
- R. BARTHES**, *El mensaje fotográfico*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970f
- J. BERGER**, *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1997.
- W. BENJAMIN**, “Carta de París. Pintura y fotografía” y “Novedades de las flores”, *Archivos de la fotografía*, Photomuseum Argazki Euskal Museoa, Zarauz, 1998.
- M. J. BORJA-VILLEL Y J. LEBRERO STALS** (Ed.) **VVAA**, *Fotografía i pintura en L’obra de Gerhard Richter*, Consorci del Museu d’art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1998.
- P. BOUDIEU**, *La fotografía: Un arte intermedio*, Nueva Imágen, México 1979.
- E. CABELLO Y A. CARCELLER** (Ed) **VVAA**, *Zona F*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Castellón, 2000.
- J. M. CORTES**, *El rostro velado, Travestismo e identidad en el arte*, Diputación Foral de Gupuzkoa, Donostia, 1997.
- J.L. DAVAL**, *La Photographie, Histoire d’un Art*, Ed. d’art Albert Skira, Paris, 1982.
- P. DUBOIS**, *EL acto fotográfico*, Barcelona , Paidós Iberica, 1986.
- R. DURÁN**, *El Tiempo de la imagen, Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Ed Universidad de Samanca, 1999.
- M. CLARK**, *Impresiones fotográficas*, Julio Ollero Editor, Instituto de Estética e Historia de las Artes, Madrid, 1991.
- L. CASTELO**, *Usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II, Madrid, 1995.
- G. CARLI-BALLOLA Y A. MINA**, *Il gioco dell’immagine*, Milán, Zanichelli, 1967.

- J. COSTA**, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Iberica Europea, 1977.
- J. COSTA**, *La fotografía, entre sumisión y suversión*. Trillas. México 1991.
- M. COSTA**, *Della fotografia senza soggetto*, Per una teoria dell'oggetto tecnologico, Costa & Nolan, Milano, 1997.
- I. COLOMA MARTIN**, *La forma fotográfica*, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos, 1986.
- P. DI FELICE & P. STIWER**, (Ed.) *VVAA, The 90s: A family of man? Images of Mankind in Contemporary Art*. Casino Luxembourg, Forum d'art Contemporain, 1997.
- V. FLUSSER**, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, Mexico, 1990.
- J. FONTCUBERTA Y J. COSTA**, *Foto- diseño, Enciclopedia del diseño*, Ceac, Barcelona. 1988.
- J. FONTCUBERTA**, *Introducción a la estética fotográfica*, Barcelona, Blume, 1984.
- J. FONTCUBERTA**, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- J. FONTCUBERTA**, *Ciencia y fricción, Fotografía, naturaleza, artificio*, Mestizo, Murcia 1998
- M. GILI** (Ed.) *VVAA, Crítica y nuevas tendencias*, La critica fotográfica, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1988.
- E. GRAZIOLI**, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.
- G. J. INDIJ** (Ed.) *VVAA, Clic! El sonido de la muerte*. La Marca Editora, Buenos Aires, 1992.
- E. JANUS & M. LAMBERT**, (Ed.) *VVAA, Veronica's Revenge, Contemporary perspectives on Photography*, LAC, Switzerland, 1998.
- R. KRAUSS**, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996.
- M. LISTER**, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós Multimedia 1997.
- M. LEDO**, *Documentalismo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1998.
- L. MOHOLY- NAGY**, *Pittura, Fotografia, Film*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1987. (Primera edición: 1925 como volumen VIII de la revista Bauhausbücher fundada por Walter Gropius y Laszlo Moholy- Nagy)

M. NATKIN, *El Arte de ver en fotografía*, Omega, Barcelona, 1950.

C. NOVI, *La nascita della fotografia. Antologia di documenti storici*, Franco Angeli, Milano, 1989.

G. PICAZO Y J. RIBALTA. (Ed.) **VVAA**, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Ed. Llibres de Recerca Art, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997

A. SCHARF, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.

J. M. SCHAEFFER, *La imagen precaria, Del dispositivo fotográfico*. Cátedra, Madrid, 1990.

S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1989.

O. STELZER, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

J. M. SUSPERREGUI, *Fundamentos de la fotografía*, Servicio editorial del País Vasco, Bilbao, 1988.

P. VIRILIO, *La máquina de la visión*, Cátedra, Barcelona, 1989.

G. ZUMETA, *Diálogos fotográficos imposibles*. Centro Andaluz de la Fotografía, Consejería de cultura, Junta de Andalucía, 1996.

VVAA, *Luna Córnea* n°10, "Fantasmas", sept/ dic. 1996, Patricia Mendoza, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la Imagen, México.

VVAA, *Revista de Occidente*, "Fotografía", N° 127, Diciembre 1991, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid 1991.

5. Historia de la Fotografía

J. M. CAPARRÓS, *Introducción a historia del arte cinematográfico*, Rialp, Madrid, 1990

F. CRABIFFOSSE CUESTA, *Historia de una profesión. Los fotógrafos de Oviedo (1939-1936)*, Fundación de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo, 1997.

C. GORDON, *Gaslight in Winter*, London, Elm Tree Books / Hamish Hamilton Ltd, 1980.

J. H. COOTE, *The Illustrated History of Colour Photography*, Fountain Press 1993.

England.

W. CRAWFORD, *The Keepers of Light: A history and Working Guide to Early Photographic Processes*, Morgan & Morgan, EEUU, 1980.

J. M. EDER, *History of Photography*, New York, Columbia University Press, 1945 .

L. FONTANELA, *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1989.

G. FREUND, *La Fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993

C. GLASSMAN, *Hocus Focus: The word's weirdest cameras*. London, Franklin Watts, 1976.

GERNSHEIM, HELMUT & ALISON, *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, 1967.

F. GETTINGS, *Ghost in Photographs*, Harmony Books, New York, 1978.

A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli,

N. HALL - DUNCAN, *The History of Fashion Photography*, New York, Alpine Book Company, 1979.

J. H. HAMMOND, *The Camera Obscura*, Bristol, Hilger, 1981.

M. HAWORTH- BOOK, *The Origins of British Photography*, London, Thames and Hudson, 1991.

C. HENDERSON, "La fotografía dell'invisible", *Realtà*, revista mensile del Rotary Italiano, 1 marzo 1933, N° 11, Milano.

P.HILL, T. COOPER, *Diálogo con la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

C. HOWES, *To Photograph Darkness*, Gloucester, Alan Sutton Publishing, 1989.

J. A. KEIM, *Historia de la fotografía* , Barcelona, Oikos-Tau, 1971

R. P. LOVELL, F. C. ZWAHLEN, J.A. FOLTS. *Two centuries of Shadow catchers: a History of Photography*, New York, Delmar Publishers inc. 1996.

VVAA, *Magic Images*, London, Magic Lanter Society of Geat Britain, 1990.

VVAA, *75 Years of Professional Photography, Studio light Anniv?*, Rochester N. Y, Eastman Kodak Co., 1976.

W. NURNBERG, *Lighting for Portraiture, Tecnique and Application*, London, Focal Press, 1948.

J. C. LEGMANY y A. ROUILLE, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988.

P. TAUSK, *Historia de la fotografía del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

M. L. SOUGEZ, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1994.

M. A. YAÑEZ POLO, *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1994.

